Soedarso Sp.

TINJAUAN SENI

PENGANTAR APRESIASI SENI

AN

SAKU DAYAR SANA YOGYAKARTA

Almuharam Anwar Mahdi 32

TINJAUAN SENI

SEBUAH PENGANTAR UNTUK APRESIASI SENI

KUMPULAN KARANGAN
OLEH
SOEDARSO SP.

DEPARTEMEN PENDIDIKAN & KEBUDAYAAN
ASKI
PERPUSTAKAAN
SURAKARTA
DIT. JEN. PENDIDIKAN TINGGI
88001033

SAKU DAYAR SANA YOGYAKARTA
1987

32

SDSY.1309.1987
TINJAUAN SENI, Sebuah Pengantar untuk Apresiasi Seni
Pengarang: Soedarso Sp.
Disain Sampul: Surisman Marah
Penerbit: SAKU DAYAR SANA YOGYAKARTA
Hak Cipta pada: Pengarang
Cetakan Pertama: 1987

PENGANTAR

Kebutuhan akan bahan penunjang perkuliahan yang dapat diserahkan kepada para mahasiswa untuk dipakai sebagai salah satu bacaannya dan adanya kenyataan bahwa bahan seperti itu langka adanya terutama 10-15 tahun yang lalu, telah mendorong penulis pada awal tahun 70-an mengumpulkan tulisan-tulisannya yang tersebar di berbagai media massa. Dan dengan tambahan sebuah pendahuluan umum tentang seni dan seni rupa lahirlah sebuah diktat kuliah bagi para mahasiswa yang mengikuti mata kuliah tinjauan atau apresiasi seni, baik di perguruan-perguruan tinggi kesenian maupun perguruan tinggi pada umumnya.

Selama tidak kurang dari 10 tahun lamanya diktat ala kadarnya ini ternyata telah menarik banyak pemakai. Pada waktu itu penulis sendiri memakainya untuk membantu perkuliahan "Pengantar Kritik Seni" di STSRI-ASRI Yogyakarta, "Tinjauan Seni" di Jurusan Arsitektur UGM, dan "Pengantar Seni" di IKIP Yogyakarta. Dengan adanya kenyataan bahwa para mahasiswa tidak selalu siap untuk membaca buku-buku yang tertulis dalam bahasa asing, maka seringkali ternyata bahwa diktat yang kecil dan sederhana itu menjadi sumber utama mereka. Kutipan dari padanya banyak diketemukan dalam makalah dan skripsi yang ditulis oleh para mahasiswa tersebut.

Walaupun tampaknya dalam dekade terakhir ini penerbitan buku sudah sangat menggembirakan, baik berupa penerbitan naskah-naskah asli maupun terjemahan dari buku-buku standar di luar negeri, namun kalau pencarian kita kita arahkan kepada rak-rak di toko-toko buku, akan segera terasalah bahwa jumlah buku seni budaya yang ditawarkan masih sangat terbatas. Padahal sementara itu tantangan kebutuhannya membesar dengan adanya kuliah-kuliah umum ilmu budaya dasar dan makin dirasakannya bahwa seni bukan milik seniman dan mahasiswa calon seniman saja. Maka sambil menunggu datangnya "text-book" yang benar-benar disiapkan untuk matakuliah-matakuliah tersebut, diterbitkanlah kembali diktat ini dalam bentuk yang agak lebih mengikuti jaman. Tidak lagi distensil yang seringkali mengurangi selera baca, melainkan dicetak walaupun dengan teknik

iv

cetak yang masih belum jauh beranjak dari predikat sederhananya, dan bersamaan dengan itu isinya pun diperluas.

Kumpulan karangan ini terdiri dari tulisan-tulisan yang berasal dari kurun waktu yang cukup panjang dan yang panjang itu pun sudah berlangsung di masa lampau. Karangan yang terbaru sudah berusia hampir 10 tahun. Tetapi karena isinya tidak banyak berurusan dengan aktualitas, maka harapan penulis karangan-karangan tersebut masih akan mampu menawarkan sesuatu yang segar. Selanjutnya, karena tulisan-tulisan itu sedianya disajikan untuk pembaca surat kabar, maka tentunya penerbitan ini tidak hanya akan bermanfaat bagi para mahasiswa--apalagi mahasiswa seni--tetapi juga bagi kalangan awam yang ingin berkenalan dengan seni.

Walaupun buku yang sekecil ini, penerbitannya ternyata menyangkut pula partisipasi banyak fihak, baik secara langsung maupun tidak. Oleh karena itu dalam kesempatan ini penulis ingin menyampaikan penghargaan yang setinggi-tingginya kepada semua fihak yang telah membantu membidani kelahiran bayi kecil ini. Khususnya kepada teman sejawat yang telah memberikan dorongan dengan tanggapan serta kesediaannya memanfaatkan diktat yang terdahulu, disampaikan ribuan terimakasih. Kepada Ketua Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia "ASRI" dan Rektor Institut Seni Indonesia Yogyakarta juga disampaikan terimakasih atas kesempatan yang telah diberikan kepada penulis serta suasana kerja yang sangat menunjang lahirnya tulisan-tulisan ini. Dan tidak lupa kepada para pimpinan media massa, khususnya Harian "Kedaulatan Rakyat" di mana sebagian besar karangan-karangan ini pernah dimuat, disampaikan penghargaan dengan hati yang tulus.

Akhirnya, kepada keluarga di rumah yang telah merelakan sebagian waktu santainya bersama bapak dan suami, penulis hanya bisa berkilah bahwa yang penting bukanlah lamanya bersantai tetapi kadar intensitasnya. Bukankah begitu?

P e n u l i s

Yogyakarta, 13 September 1987.

DAFTAR ISI

	PENGANTAR	iii
	DAFTAR ILUSTRASI	vi
I.	PENGERTIAN SENI DAN SENI RUPA	1
II.	SENI DALAM BERBAGAI ISTILAH DAN ASAL MULA	16
III.	L'ART POUR L'ART	20
IV.	MIMESIS, HUBUNGAN ANTARA SENI DAN BENTUK DI ALAM	25
V.	SENI DAN KEINDAHAN	31
VI.	SENI DAN EKSPRESI	35
VII.	SENI UKIR KAYU	40
VIII.	SENI DALAM ARSITEKTUR	50
IX.	KEPRIBADIAN DAN KEPRIBADIAN NASIONAL DALAM SENI	55
X.	MENYUSURI USAHA ORANG MENCARI KEPRIBADIAN NAS.	62
XI.	APRESIASI SENI RUPA	66
XII.	SUBYEKTIVITAS DAN OBYEKTIVITAS DALAM PENGAMATAN SENI RUPA	75
XIII.	GAYA DAN ALIRAN DALAM SENI	79
XIV.	MASALAH KRITIK SENI MODERN	83

Aski ska .
: 11-A-88
: 1033/Aski/R/88

DAFTAR ILUSTRASI

1. Affandi, "Seorang Anak menuntun Ayahnya yang buta" 3
2. John Marin, "Gedung Singer" (1921) 6
3. Pablo Picasso, "Gadis di muka Kaca" (1932) 7
4. Gerabah dari daerah Sulawesi Selatan 9
5. Periuk bertutup dengan hiasan ilmu ukur 9
6. Sketsa Sunindya 13
7. Sketsa Sesangka 13
8. Rodin, "The Kiss" (1901-04) 24
9. Constantin Brancusi, "The Kiss" (1908) 27
10. Edvard Munch, "The Kiss" (1902) 28
11. Pablo Picasso, "Kambing Jantan" (1951) 37
12. Tenun Ikat dari Sumba Timur 41
13. Bridget Riley, "Current" (1964) 42
14. Ukir Kayu Kreasi Baru 44
15. Tokoh "Arjuna" dalam Wayang Kulit dari Kraton Surakarta 47
16. Gereja Amiens yang bergaya Gotik 52
17. Gereja Notre Dame du Haut, Ronchamp, Perancis 52

18. Candi Singasari, Jawa Timur 54
19. Sudjoyono, "Di depan Kelambu terbuka" (1939 ?) 57
20. Otto Djaya, "Penggodaan" (1950) 58
21. Agus Djaya, "Dalam Taman Nirwana" (1950) 61
22. "Tarian" dari relief Borobudur 65
23. Patung Prajñāpāramitā 73
24. Piet Mondriaan, "Pemandangan dengan Rumah Petani" (1906) 77
25. Irsam, Tanpa Judul (1975) 88

I

PENGERTIAN SENI DAN SENI RUPA

Walaupun seni rupa atau seni pada umumnya sudah tua usianya, tetapi gambaran orang terhadapnya biasanya tidak jelas dan seringkali terlampau sempit. Yang demikian itu selain disebabkan oleh luasnya daerah jelajah seni, juga oleh pesatnya perkembangannya, terutama akhir-akhir ini, sehingga tidak terjangkau lagi oleh orang-orang di luarnya. Dari contoh-contoh perwujudannya di masa lampau saja sudah cukup pusing kita dibuatnya; bahwa barang-barang yang tampaknya lain sekali baik bentuk maupun fungsinya, harus dimasukkan ke dalam satu kategori, ialah seni. Marilah kita lihat betapa serbanekanya contoh-contoh yang dapat kita tarik. Sebuah lukisan pemandangan Ngarai Sihanuk di Minangkabau yang elok tergantung di dinding kamar tamu adalah salah satu hasil seni rupa. Demikian pula arca Buda yang dipuja, sebuah vignette kecil pengisi halaman di majalah, pencakar langit yang perkasa, ataupun sebuah sendok makan yang cantik dan enak dipakai. Semuanya tampak berlain-lainan sekali fitrahnya. Lalu bagaimanakah kita mesti merangkum semuanya ke dalam suatu pengertian yang tepat?

Selama ini telah banyak batasan tentang seni dibuat orang, dan barangkali untuk menjawab pertanyaan di atas ada baiknya kita menelusuri batasan-batasan itu. Dengan demikian kita belajar dari apa yang pernah dirangkum orang sebagai seni, dan dengan jalan menjumlahkannya kiranya kita akan dapat menemukan suatu wawasan yang luas mengenai apa yang sedang kita persoalkan ini.

Definisi yang paling bersahaja dan sering terdengar menyebutkan bahwa "seni adalah segala macam keindahan yang diciptakan oleh manusia". Maka menurut jalan fikiran ini seni adalah suatu produk keindahan, suatu usaha manusia untuk menciptakan yang indah-indah yang dapat mendatangkan kenikmatan. Kalau kita perhatikan kesenian tradisional kita, hal itu memang nampak dengan jelas; seni karawitan adalah

paduan bunyi atau suara yang indah yang mengenakkan telinga, dan demikian pula, ukiran-ukiran kayu di rumah adalah hiasan yang menambah semaraknya pemandangan. Tetapi apabila seni modern yang kita hadapi, bukan mustahil kita akan dihadapkan pada sesuatu hal yang justru sama sekali tidak indah dan tidak mengenakkan. Seniman-seniman sekarang banyak yang tidak lagi memandang seninya sebagai proyek penciptaan keindahan, dan bahkan sebaliknya, menggunakannya sebagai sarana pemecahan masalah yang sedang dihadapinya. Affandi, pelukis besar kita itu, sering melukiskan kemelaratan dan kesedihan yang diangkatnya dari keadaan sekitar sebagai refleksi gejolak jiwanya yang tersentuh oleh keadaan itu. Bentuknya jelas tidak mendatangkan kenikmatan, melainkan justru menggelitik perasaan kita menjadi tidak tenteram.

Sedikit berlainan dari ungkapan di atas, Everyman Encyclopedia menyebutkan bahwa seni adalah " ... segala sesuatu yang dilakukan orang bukan atas dorongan kebutuhan pokoknya, melainkan adalah apa saja yang dilakukannya semata-mata karena kehendak akan kemewahan, kenikmatan, ataupun karena dorongan kebutuhan spiritual".[1] Cangkul dibuat orang untuk memenuhi kebutuhan pokok, ialah menghasilkan makanan. Maka menurut definisi tersebut cangkul bukanlah seni. Begitu pun ratusan barang yang lain seperti rumah tinggal untuk berteduh dan berlindung, pakaian penutup aurat, dan jarum suntik penjaga kesehatan. Yang seni adalah karawitan dan ukir-ukiran di dinding rumah itu. Tetapi tidak boleh dilupakan bahwa baju sebagai penutup aurat dan penolak hawa dingin memang bukan seni, namun karena kemudian potongannya diperindah dan diperlengkapi pula dengan buah-buah baju dilengan yang tidak ada manfaatnya kecuali sekedar menghias, maka menjadilah ia seni. Baju semacam itu tidak hanya memenuhi kebutuhan pokok, melainkan tercampur pula dengan kebutuhan manusia akan kenikmatan.

Menurut Ki Hajar Dewantara, "Seni yaitu segala perbuatan manusia yang timbul dari hidup perasaannya dan bersifat indah, hingga dapat menggerakkan jiwa perasaan manusia (lainnya, Penulis)."[2] Bagi Ki Hajar

---

[1] " ... all that which is not done by man in the way of utility, in other words all that he does in the way of luxury, pleasure, or from a spiritual need."

[2] Karya Ki Hajar Dewantara, Bagian Pertama: Pendidikan, Majelis Luhur Persatuan Taman Siswa, Yogyakarta, 1962, p. 330.

1.
Affandi, "Seorang Anak menuntun Ayahnya yang buta"

seni masih merupakan produk keindahan, dan karena indahnya dapat menggerakkan perasaan indah orang yang melihatnya. Dalam definisi ini ada sesuatu yang belum terdapat pada definisi yang terdahulu, yaitu adanya transfer of feeling (pemindahan atau penularan perasaan). Rasa indah pada diri seniman menular kepada orang yang melihat karyanya. Dengan demikian maka menurut definisi ini seni merupakan sarana komunikasi perasaan manusia. Yang demikian itu sejalan dengan definisi seni Leo Tolstoy yang terkenal, seorang tokoh yang banyak disebut-sebut dalam hubungannya dengan masalah transfer of feeling tersebut.[3]

Definisi Akhdiat K. Miharja lebih mantap lagi. Baginya, "Seni adalah kegiatan rohani manusia yang merefleksi realitet (kenyataan) dalam sesuatu karya yang berkat bentuk dan isinya mempunyai daya untuk membangkitkan pengalaman tertentu dalam alam rohani si penerimanya."[4] Dalam definisi ini dengan tegas dinyatakan bahwa seni adalah kegiatan rohani, dan bukan semata-mata kegiatan jasmani. Kalau orang menggambar hanya dengan menggerakkan tangannya saja dan tidak disertai dengan aktivitas dalam jiwanya, maka hasilnya belum dapat disebut seni. Seorang Affandi dalam melukiskan keadaan di sekitarnya tidak hanya memindahkan apa yang dilihatnya ke kanvas, melainkan disertai pula dengan bagaimana sikap atau perasaannya terhadap keadaan itu; hatinya yang tersentuh oleh kemelaratan dan kesedihan itu dipaparkan pula di kanvasnya sehingga orang lain akan dihadapkan pada persoalan yang serupa. Lain dengan sikap si tukang pahat wayang kulit yang begitu saja menempelkan wayang yang sudah jadi di atas kulit, konturnya lalu digores dengan ujung jarum dan kemudian dengan serta-merta pula ia memahatnya. Mungkin saja hal itu dapat dilakukannya sambil bersiul-siul, walaupun yang dipahatnya adalah tokoh raksasa yang sangat mengerikan. Kalau saja ia sudah sanggup untuk ikut merasakan, seberapa turun garis mulut Kresna yang berwanda "dengkek" itu agar sesuai dengan ekspresi wanda tersebut, bisalah dimengerti bahwa ia bukan sekedar tukang. Maka oleh karena itu lalu timbullah pertanyaan, wayang kulit itu seni atau bukan. Dan tentu kita akan merasa sayang apabila karya yang seindah itu tidak dapat dikategorikan sebagai seni. Rupanya batasan ini kurang memberi tempat bagi seni-seni yang kurang ekspresif.

---

[3] Leo N. Tolstoy, What is Art?, Bobbs-Merrill, Indianapolis, New York, 1960, p. 51.

[4] Akhdiat K. Miharja, "Seni dalam Pembinaan Kepribadian Nasional", Budaya, X/1-2, Januari-Pebruari 1961, p. 17. "Realitet" yang tertulis dengan ejaan lama sekarang berubah menjadi "realitas".

Akhirnya berikut ini adalah pandangan Thomas Munro, seorang filsuf dan ahli teori seni bangsa Amerika. Baginya seni adalah alat buatan manusia untuk menimbulkan efek-efek psikologis atas manusia lain yang melihatnya. Efek tersebut mencakup tanggapan-tanggapan yang berujud pengamatan, pengenalan, imajinasi, yang rasional maupun emosional.[5] Pandangan ini dengan jelas menekankan pula kegiatan rohani di fihak si penerimanya; seni harus ditanggapi secara serius, dengan segenap fungsi-fungsi jiwa yang ada. Maka tidak benarlah kalau dalam mereaksi terhadap sebuah lukisan pemandangan kita sudah cukup puas setelah mengetahui obyek yang dilukiskannya, misalnya sebuah pemandangan gunung Merapi yang gundul. Tanggapan kita harus sampai kepada bagaimana sikap kita terhadap obyek itu, pengalaman apa yang pernah kita rasakan yang ada hubungannya dengan obyek tersebut, misalnya menyaksikan betapa paniknya orang-orang yang dikejar lahar dingin yang dimuntahkan oleh gunung itu, dan seterusnya.

Dari pembahasan di atas dapatlah kiranya kita tarik kesimpulan sementara tentang apakah seni itu. Dalam hal ini seni adalah hasil karya manusia yang mengkomunikasikan pengalaman-pengalaman batinnya; pengalaman batin tersebut disajikan secara indah atau menarik sehingga merangsang timbulnya pengalaman batin pula pada manusia lain yang menghayatinya. Kelahirannya tidak didorong oleh hasrat memenuhi kebutuhan manusia yang pokok, melainkan merupakan usaha untuk melengkapi dan menyempurnakan derajat kemanusiaannya, memenuhi kebutuhan yang spiritual sifatnya.

Dari kesimpulan di atas, mungkin saja kita lalu mendapat gambaran bahwa seni adalah sesuatu yang tidak penting, karena tidak memenuhi kebutuhan manusia yang pokok. Tetapi hendaklah diingat pula bahwa martabat manusia, apalagi manusia modern, sangat memerlukannya. Memang kalau kita tengok kehidupan manusia primitif kita akan menemukan bahwa seluruh hidup mereka hanya terisi dengan usaha untuk memenuhi kebutuhan pokok, untuk mempertahankan hidupnya. Apa yang sekarang kita sebut sebagai hasil seni mereka itu, misalnya perisai dari Asmat atau topeng hudok dari Kenyah, pada hakekatnya juga dibuat untuk memenuhi tugas pokok ini. Tetapi tidak demikian halnya dengan cara hidup manusia modern yang sudah dapat menyisihkan sebagian waktu dan perhatiannya untuk hal-hal lain. Makin jauh mereka terbebas dari usaha untuk mempertahankan kehidupannya, makin terasa-

---

[5] Thomas Munro, Evolution in the Arts, The Cleveland Museum of Arts, Cleveland, 1963, p. 419.

2.
John Marin, "Gedung Singer" (1921)

3.
Pablo Picasso, "Gadis di muka Kaca" (1932)

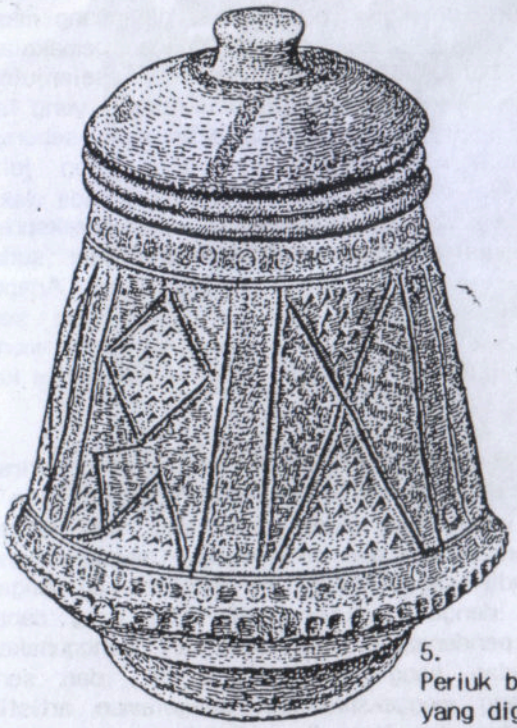
DEPARTEMEN PENDIDIKAN & KEBUDAYAAN
ADKI
PERPUSTAKAAN
DIT. JEN. PENDIDIKAN

kan kebutuhan mereka akan seni; dan sekarang ini, kalau kita perhatikan segala sesuatu yang ada disekitar kita, akan ternyata bahwa seni telah menyusup ke dalam apa saja, dari piring sampai rumah, dari vignette yang kecil di pojok halaman majalah, sampai mosaik kolosal di gedung yang megah. Manusia modern tidak bisa lepas dari seni.

Secara teoritis seni dapat dibagi menjadi dua bagian besar, ialah seni yang murni estetik dan seni yang dimanfaatkan untuk macam-macam kepentingan lain. Lukisan tergolong seni murni, karena dalam penciptaannya si seniman hanya diikat oleh persyaratan yang ada dalam seni lukis itu sendiri, dan tidak harus mengingat di mana lukisan itu akan dipasang, berapa nanti harga nominalnya, ataupun gaya yang bagaimana yang akan disukai oleh pembelinya. Si pelukis hanya mengekspresikan dirinya di situ dan nanti pembelinyalah yang akan memilih apakah lukisan tersebut cocok untuk kamarnya atau tidak, harganya sesuai dengan kantongnya atau tidak, dan ia suka dengan gaya serupa itu atau tidak. Lain halnya dengan seni terapan atau seni yang dipakai, misalnya sebuah kursi. Selain bentuknya harus sedap dipandang masih memiliki banyak persyaratan lain yang berhubungan dengan pemakaiannya: kursi itu untuk makan atau untuk di kamar tamu, dan selanjutnya bagaimana bentuknya agar cocok dengan sikap duduk orang yang lagi makan atau duduk rileks di kamar tamu, berapa ukurannya, seberapa miring sandarannya, dan seterusnya. Itulah perbedaan yang jelas antara keduanya, yaitu dalam hal niat dan sikap si seniman pada waktu membuatnya; apakah ia semata-mata memanfaatkannya untuk berekspresi dengan mengesampingkan hal-hal lain, ataukah ia dari mula sudah berkiblat pada pengabdian seninya bagi maksud-maksud lain. Adapun dalam hal kegunaan, sesungguhnya baik seni murni maupun seni terapan sama saja, sama-sama dimanfaatkan. Walaupun seni murni tidak direncanakan untuk sesuatu kegunaan tertentu, tetapi dalam kenyataannya toh digunakan juga.

Bidang yang kita hadapi adalah seni rupa, yaitu lukisan, patung, ukiran dari kayu, gerabah, dan sebangsanya. Tetapi disamping itu seni memiliki cabang-cabangnya yang lain, ialah: seni musik atau seni suara, seni tari atau seni gerak, seni sastra dan seni teater. Cabang-cabang itu mempunyai mediumnya sendiri-sendiri dalam mengekspresikan pengalaman manusia; seni musik dengan susunan nada-nada yang dapat kita hayati melewati indera pendengaran kita, seni tari menggunakan medium gerakan anggota badan sang penarinya sendiri, dan seni rupa adalah cabang seni yang mengekspresikan pengalaman artistik manusia lewat obyek-obyek dua dan tiga dimensional yang memakan tempat dan tahan akan waktu. Yang terakhir ini, ialah sifatnya yang tahan akan waktu, merupakan kelebihan seni rupa dari cabang-cabang

4.
Gerabah dari daerah
Sulawesi Selatan



5.
Periuk bertutup dengan hiasan ilmu ukur yang digoreskan pada waktu tanah liat masih basah

seni yang lain. Seni rupa yang diciptakan orang ribuan tahun yang lalu masih dapat dinikmati oleh orang-orang sekarang dalam keadaan yang relatif sama dengan pada waktu diciptakannya. Pada hal lagu merdu Henny Purwonegoro sebentar mengalun di udara lalu lenyap ditelan angin malam, dan apabila lain kali disuarakan lagi lagu itu, sesungguhnya kita sudah berhadapan dengan karya seni yang lain lagi. (Dengan adanya rekaman suara maka hal itu situasinya sudah menjadi lain).

Walaupun cabang-cabang seni tadi memiliki medium dan bentuk yang berbeda sekali satu sama lain, tetapi adalah kaidah-kaidah umum yang dapat diterapkan bagi semuanya. Kita sudah sering mendengar bahwa dalam musik terdapat irama, tetapi seni rupa pun dalam perwujudannya yang berbeda juga mempunyai irama. Sebaliknya, komposisi yang barangkali lebih sering kita dengar dalam seni rupa, terdapat pula di dalam musik. Begitu seterusnya. Maka tidaklah mengherankan bahwa pengenalan kita yang baik atas sesuatu cabang seni akan membantu kita dalam memahami cabang seni yang lain. Bahasanya lain, namun tatabahasanya sama.

Kalau sekarang kita mengarahkan pandangan kita kepada seni rupa saja, maka di dalamnya pun terdapat pula banyak variasi media dan teknik. Seni rupa memiliki juga ranting-rantingnya: seni lukis, seni patung, seni printing, seni kriya, seni komunikasi visual, seni dekorasi, dan seni arsitektur. Selanjutnya tiap-tiap ranting itu masih juga memiliki beberapa kategori teknis. Untuk mengetahui serba sedikit tentang golongan-golongan tersebut perlu kiranya satu demi satu dibicarakan agak mendalam.

Seni lukis adalah suatu pengucapan pengalaman artistik yang ditumpahkan dalam bidang dua dimensional dengan menggunakan garis dan warna. Apabila sesuatu lukisan unsur garisnya menonjol sekali seperti misalnya karya-karya yang dibuat dengan pena atau pensil, maka karya tersebut disebut "gambar", sedang sementara itu "lukisan" adalah yang kuat unsur warnanya[6]. Dalam karya-karya gambar tersebut satu-satunya

---

[6] Ada pula yang memberi penamaan lain. Lukisan adalah yang artistik, yang "nyeni", sedang gambar yang tidak. Maka sketsa pemandangan karya Sunindya atau S. Sundoro misalnya, walaupun terdiri dari garis-garis, disebutnya lukisan karena karya-karya itu artistik, sedang sebaliknya, karya cat minyak yang biasa dijajakan di tepi jalan itu bukan lukisan. Pembedaan secara ini seringkali menimbulkan kekaburan dan

unsur yang ada ialah garis sehingga baik kontur maupun isian pewarnaannya semuanya dihasilkan dengan goresan garis. Lain halnya dengan karya yang dibuat dengan menggunakan cat air atau cat minyak; dalam hal ini justru garisnya yang hampir tidak ada, ... semuanya warna. Demikianlah seni lukis dan seni gambar, yang satu serba warna dan yang satu lagi serba garis. Keduanya pada umumnya tergolong seni murni, artinya, merupakan sarana curahan isi hati tanpa banyak dibebani dengan hal-hal lain di luarnya. Tetapi ada juga seni gambar dan seni lukis yang tergolong dalam seni terapan, misalnya seni ilustrasi dan seni lukis dinding.

Seni ilustrasi adalah seni gambar atau seni lukis yang diabdikan untuk kepentingan lain, ialah memberikan penjelasan atau mengiringi sesuatu pengertian, umpama saja cerita pendek di majalah atau uraian tentang penampang pohon dalam pelajaran ilmu hayat. Dalam keduanya ilustrasi yang cocok amat diperlukan, bahkan seringkali ilustrasinya akan lebih menjelaskan dari pada kata-kata yang disertainya. Ada ungkapan yang menyatakan bahwa sebuah gambar berbicara lebih banyak dari pada seribu kata-kata.

Seni lukis dinding lain dengan lukisan yang ditempel di dinding. Dalam menggantungkan lukisan di dinding kita harus mencari lukisan yang cocok untuk dinding yang akan digantungi, cocok ukurannya, warnanya (dengan warna yang ada disekitarnya), dan juga temanya. Sebaliknya, dalam merancangkan sebuah lukisan dinding si seniman sudah harus mempertimbangkan semuanya tadi; jadi lukisan dinding itu harus menyesuaikan diri dengan tempatnya.

Seni patung adalah bagian seni rupa yang merupakan pernyataan pengalaman artistik lewat bentuk-bentuk tiga dimensional. Walaupun ada pula yang bersifat seni pakai, tetapi pada galibnya seni patung adalah seni murni. Dan karena seni patung adalah tiga dimensional atau trimatra sehingga dengan demikian tempatnya benar-benar berada di dalam ruang, maka dalam seni patung tidak ada masalah perspektif seperti halnya dalam seni lukis yang kadangkala timbul keinginan untuk membuat kesan kedalaman (dimensi ketiga) dalam karya-karya yang datar saja itu. Pada seni lukis perspektif dipakai untuk menggambarkan kesan ruangan, artinya, ruangan yang ada dalam lukisan itu hanya

---

kesulitan, sebab untuk sekedar mengenali bahwa sesuatu karya itu lukisan atau gambar, kita harus mampu memastikan dulu apakah karya tersebut berseni atau tidak. Oleh karena itu kategorisasi ini kita tinggalkan saja.

semu saja, tidak sungguh-sungguh. Ada pohon yang kelihatan dekat, ada yang jauh, tetapi sebenarnya sama saja jaraknya dari kita. Sekalipun demikian ada juga golongan seni patung yang masih memerlukan perspektif, ialah seni relief. Maka sebenarnya seni relief ini hanya bentuknya saja yang mirip-mirip seni patung, tetapi permasalahannya adalah permasalahan seni lukis.

Sebuah lukisan hanya dapat dilihat dari satu arah saja, ialah dari depan. Lain halnya dengan sebuah patung. Karena patung berada di dalam ruang, maka patung dapat dinikmati dari segala penjuru. Dengan demikian dalam pembuatannya hal ini harus juga menjadi pertimbangan, jangan sampai hanya terpaku pada satu sudut pandang saja, sehingga kalau dilihat dari arah lain ternyata bentuknya tidak baik. Apabila terjadi demikian, maka patung yang seperti itu disebut patung "frontal", artinya hanya baik dipandang dari depan atau front saja. Apabila masalah keruangan ini kita teruskan kepada seni arsitektur, maka problematiknya menjadi bertambah pula. Sebuah bangunan tidak cukup hanya baik kalau dipandang dari sekelilingnya saja, tetapi juga dari dalamnya. Di setiap ruangan seorang arsitek harus selalu menjaga komposisi yang baik. Maka ditinjau dari sudut ini seni arsitektur adalah seni yang paling kompleks komposisinya. Bukan itu saja. Sebagai hasil seni terapan yang paling besar pula, maka perencanaannya memerlukan bantuan ilmu-ilmu lain yang tidak sedikit jumlahnya. Bayangkan, ia harus mempersoalkan siapa yang bakal menempati, bagaimana standing sosial orang itu, bagaimana kebiasaannya, banyak tamunya atau tidak, dst. Juga, segi-seginya yang berhubungan dengan kekuatan konstruksi, kesehatan, kepraktisan semua bagiannya, dsb.

Seni dekorasi (interior) mempersoalkan bagian dari seni arsitektur, yaitu tata hias ruang-ruangnya; bagaimana agar sesuatu bangunan menjadi lebih nyaman ditinggali adalah masalahnya. Hiasan-hiasan dalam dekorasi tersebut ada yang semata-mata bersifat dekoratif, dan ada pula yang juga memikul tugas-tugas lain (mempunyai kegunaan tertentu yang praktis sifatnya). Sebagai bagian dari seni arsitektur, maka ilmu-ilmu yang dipakai untuk merencanakan sebuah bangunan seperti di atas juga harus diterapkan di sini. Oleh karena itu dalam keadaan yang ideal sebaiknya seorang arsitek bekerja sama dengan dekorator dalam merencanakan sesuatu bangunan. Sementara itu bagian luar bangunan juga harus ada yang menangani, yaitu seorang ahli gardening atau seni taman yang dalam bentuknya yang lebih luas berkembang menjadi arsitektur lanskap.

6.
Sketsa Sunindya

7.
Sketsa Sesangka

Seni printing atau kadang-kadang disebut pula seni grafis tumbuh dari usaha untuk memperbanyak hasil seni yang dua dimensional. Dalam bentuknya yang paling sederhana, apabila sebuah karet penghapus dicukil-cukil membentuk gambaran bintang dan kemudian padanya dilumurkan tinta lalu dicetakkan pada secarik kertas, maka akan timbullah di kertas itu sebuah gambar bintang. Kalau karet yang sama itu dicetakkan berkali-kali di kertas maka akan kita peroleh banyak gambar bintang yang sama bentuknya. Itulah prinsip seni printing yang disebut cetak tinggi. Masih banyak prinsip-prinsip yang lain baik yang sesederhana itu maupun yang rumit sekali dan untuk membuatnya diperlukan keahlian yang tidak kepalang tanggung. Tetapi baiklah diketahui bahwa bagusnya suatu hasil seni tidak tergantung pada ruwetnya teknik pembuatan, walaupun tidak pula bisa disangkal bahwa ia tergantung pada tepatnya sesuatu teknik pembuatan dimanfaatkan. Dalam perkembangannya, lama-kelamaan seni printing bergeser dari fungsinya. Kini cabang seni ini tidak lagi memiliki tugas utama untuk memperbanyak hasil, melainkan sekedar untuk memperoleh efek gambar yang lain lagi. Bukankah hasil cetakan lain dengan hasil goresan kuas langsung di atas kertas? Ada bintik-bintiknya, ada bagian yang tidak terkena tinta, dsb. Maka sekarang ini tidak lain seni printing adalah salah satu medium ekspresi dan bukan semata-mata merupakan alat untuk memperbanyak hasil seni rupa.

Seni kriya adalah cabang seni rupa yang sangat memerlukan kekriyaan (craftsmanship) yang tinggi seperti misalnya ukir kayu, seni keramik, anyam-anyaman, dsb. Cabang seni ini merupakan penghasil seni terapan yang kecil-kecil (tidak seperti rumah!) misalnya kursi berukir, wayang kulit, jamban bunga, dan sebangsanya. Pembuatannya memerlukan keahlian yang tinggi sehingga hampir-hampir si seniman tidak sempat menyisihkan perhatiannya untuk berekspresi. Sesungguhnya dahulu semua seni adalah seni kriya ini, tetapi dalam perkembangan jaman cabang-cabang seni yang lebih ekspresif, yang murni estetik dan kurang mementingkan kekriyaan yang tinggi, memisahkan diri. Namun dalam perkembangan selanjutnya, seni kriya yang benar-benar seni kriya dan merupakan seni terapan pun, karena desakan kemajuan industri banyak yang berpindah fungsi dari seni terapan ke seni murni. Lihatlah misalnya seni keramik. Dulu cabang seni ini adalah terapan, orang-orang membuat belah pecah untuk memenuhi kebutuhannya sehari-hari dengan tangan kosong. Tetapi karena sekarang piring dan cangkir yang kita pakai sehari-hari dihasilkan oleh mesin, maka cobek dari tanah liat itu tinggal lagi berfungsi sebagai bahan pekerjaan tangan bagi anak-anak, dicat atau ditempel-tempel dengan biji-bijian untuk dijadikan hiasan. Demikian pula riwayat celengan dari Kasongan yang

dulu bertugas sebagai tempat menyimpan uang logam. Kini karena orang menabung di Tabanas maka gerabah yang berbentuk kuda, kambing dan sebangsanya itu kehilangan fungsinya. Untunglah bahwa kreatifitas para pembuatnya mampu mengubah barang-barang tersebut menjadi lebih indah dan pantas dimanfaatkan sebagai hiasan. Demikianlah maka barang-barang tersebut telah berubah fungsi dari benda pakai menjadi sekedar hiasan.

Adapun disain printing atau disain grafis adalah cabang seni yang dimanfaatkan untuk berkomunikasi secara visual, misalnya untuk iklan yang bertugas menawarkan dagangan atau mempengaruhi pendapat umum. Jelas cabang seni ini tergolong seni terapan. Oleh karena tugasnya mempengaruhi pendapat orang banyak, maka cabang seni ini harus banyak berorientasi kepada ilmu jiwa, khususnya ilmu jiwa sosial. Gambar apa yang tepat untuk menarik perhatian anak-anak muda di kota yang tentunya berbeda dengan apa yang memikat para petani di desa, warna apa yang merangsang pandangan kita, kata-kata yang bagaimana bunyinya yang sanggup mengobarkan semangat untuk membangun, adalah beberapa contoh saja dari soal-soal yang dihadapi oleh disain printing ini.

Demikianlah serba sedikit uraian tentang seni. Dengan uraian di atas mudah-mudahan menjadi jelaslah pengertian para pembaca tentang seni dan dengan demikian akan sanggup menelaah dan menerima seni secara semestinya. Sebagaimana kita ketahui selama ini telah banyak seni diciptakan orang. Alangkah sayang kalau apa yang sebenarnya mampu memperkaya pengalaman batin manusia itu ternyata tidak sempat sampai ke tujuan hanya karena kita tidak tahu bagaimana cara memanfaatkan dan menikmatinya.

II

SENI DALAM BERBAGAI ISTILAH DAN ASAL MULA

Istilah "seni" dalam bahasa kita yang sekarang rasanya sudah begitu kita kenal ini (walaupun apa maknanya yang sebenarnya belum tentu kita mengenalnya!) sudah kita lupakan bahwa usianya masih sangat muda (istilahnya, bukan isinya), dan asalnya amat tidak jelas. Ada yang mengatakan bahwa seni berasal dari kata "sani" dalam bahasa Sansekerta yang berarti pemujaan, pelayanan, donasi, permintaan atau pencarian dengan hormat dan jujur.[1] Tetapi ada juga yang mengatakan bahwa seni berasal dari bahasa Belanda "genie" atau jenius. Keduanya memberikan gambaran yang tidak jelas tentang aktivitas apa yang sekarang ini dibawakan oleh istilah tersebut. Lebih bergeser jauh lagi artinya, kalau kita lihat penggunaannya di masa silam: "... jarum yang seni-seni," (yang kecil-kecil), ataupun penggunaannya secara umum: "seni mengajar","seni bercocok tanam", dsb.

Memang semula kita tidak kenal akan kegiatan yang tepat seperti apa arti seni itu sekarang. Orang Jawa menyebut sesuatu produk kehalusan jiwa manusia yang indah-indah dengan istilah "kagunan", atau "karawitan" (yang kecil-kecil?), dan umumnya tekanan produk tersebut memang pada kehalusan dan kerumitan pengerjaannya, seperti tatahan wayang kulit yang "ngrawit", "cecekan" batik yang halus, dan seterusnya.

Yang lebih langka lagi di masa dulu ialah istilah "seniman", yaitu para pelakunya. Soalnya karena pekerjaan ini dahulu belum merupakan suatu profesi, suatu spesialisasi yang dikerjakan orang dalam sebagian besar masa hidupnya. Dalam banyak hal kesenian tersebut merupakan kelengkapan manusia; seorang gadis yang sempurna di Jawa di masa

---

[1] I Gusti Bagus Sugriwa, "dasar-dasar Kesenian Bali", Budaya, 6/VI, Juni 1957, pp. 219 - 233.

lampau harus dapat membatik dan di Bali harus dapat menari di samping keprigelan-keprigelan lainnya. Maka paling jauh pekerjaan itu dianggap sebagai suatu kelebihan, tetapi terang bukan suatu mata pencaharian. Masyarakat masa lampau belum memiliki spesialisasi, apalagi yang njlimet seperti sekarang ini, dan setiap orang mengerjakan pekerjaan yang relatif sama, mencukupkan kebutuhannya sendiri-sendiri, ya mencangkul di sawah, ya mendirikan rumah. Jangan harap ada sekelompok orang yang kerjanya hanya menghasilkan seni, walau seni membuat batik sekalipun. Mereka yang menunjukkan kemahiran dalam melakukan sesuatu pekerjaan sering terpilih untuk dimintai tolong mengerjakan pekerjaan itu. Lama-kelamaan terbentuklah spesialisasinya.

Dalam bahasa Sansekerta seni (atau yang seperti itu) disebut "çilpa". Sebagai kata sifat çilpa berarti berwarna, dan kata jadiannya "su-çilpa" berarti dilengkapi dengan bentuk-bentuk yang indah atau dihias dengan indah. Sebagai kata benda ia berarti pewarnaan, yang kemudian berkembang menjadi segala macam kekriyaan yang artistik. "Çilpaçāstra" yang disini sudah lebih populer karena banyak disebut-sebut dalam pelajaran sejarah kesenian, adalah buku atau pedoman bagi para çilpin, yaitu tukang, termasuk di dalamnya apa yang sekarang disebut seniman. Memang dahulu belum ada pembedaan antara seniman dan tukang; dalam legenda mereka itu sama-sama keturunan sang Wiçwakharman, dan sama-sama mengerjakan pekerjaan kekriyaan. Seni yang merupakan ekspresi pribadi belum ada dan seni adalah ekspresi keindahan masyarakat yang bersifat kolektif. Yang demikian itu ternyata tidak hanya terdapat di India atau Indonesia saja, juga terdapat di Barat pada masa lampau. Marilah kita lihat beberapa contohnya.

Dalam bahasa latin pada abad pertengahan, ada terdapat istilah-istilah "ars", "artes", dan "artista". Ars adalah teknik atau craftsmanship, yaitu ketangkasan dan kemahiran dalam mengerjakan sesuatu; adapun artes berarti "societates mesteriorum" atau kelompok orang-orang yang memiliki ketangkasan tersebut (craft guilds); dan artista adalah anggota yang ada di dalam kelompok-kelompok itu. Maka disini kiranya artista dapat dipersamakan dengan çilpin di atas. Sebagaimana telah banyak dimaklumi di Eropa pada waktu itu terdapat banyak gilde (guilds), semacam OPS kita di masa lalu, yaitu kelompok orang-orang yang sama profesinya. Semua orang harus masuk kedalamnya, karena segala urusan diatur melalui gilde-gilde tersebut. Seorang seniman yang tidak suka bergabung ke dalam artes tidak akan mendapat proyek atau tugas apapun. Maka dapatlah dimengerti bahwa besar sekali pengaruh gilde tersebut pada diri seseorang, dan tidak hanya cara kerjanya yang kolektif, tetapi gayanyapun kolektif. Keterikatan

seperti ini masih terasa sekali di jaman Renesans, tetapi sejak itu, sejak manusia menyadari harga dirinya, sedikit demi sedikit para seniman (dan tukang!) mulai mencoba menerapkan pandangan dan citarasanya sendiri.

Ars inilah yang kemudian berkembang menjadi l'arte (Italia), l'art (Perancis), el arte (Spanyol), dan art (Inggris), dan bersamaan dengan itu isinyapun berkembang sedikit demi sedikit kearah pengertiannya yang sekarang. Tetapi di Eropa ada juga istilah-istilah yang lain. Orang Jerman menyebut seni dengan die Kunst dan orang Belanda dengan kunst, yang berasal dari akar kata yang lain walaupun dengan pengertian yang sama. (Bahasa Jerman juga mengenal istilah die Art, yang berarti cara, jalan, atau modus, yang juga dapat dikembalikan kepada asal mula pengertian dan kegiatan seni, namun kemudian die Kunst-lah yang diangkat untuk menamai kegiatan itu).

Yunani yang dalam banyak hal dipandang sebagai sumber kebudayaan Eropa, walaupun sejak awal sejarahnya sudah mengenal filsafat dan juga filsafat seni, ternyata tidak juga memiliki kata yang dapat disejajarkan dengan pengertian kita sekarang tentang seni. Istilah yang paling dekat dengan pengertian itu ialah "techne" yang sekarang kita kenal memiliki hubungan langsung dengan perkataan "teknik". Menurut Aristoteles, techne (sebut sajalah seni), adalah kemampuan untuk membuat atau mengerjakan sesuatu disertai dengan pengertian yang betul tentang prinsip-prinsipnya. Maka tidaklah mengherankan kalau Plato pernah juga mendefinisikan keindahan (kalon) sebagai keefektifan dalam mencapai tujuan. Tentu saja hal itu dapat disubstitusikan menjadi: ekspresi yang indah adalah ekspresi yang efektif dan efisien, tetapi harus diingat bahwa seni sebagai ekspresi pribadi belum ada. Apalagi semboyan l'art pour l'art yang di abad yang lalu begitu terkenal itu, di masa Yunani masih tabu.

Dari beberapa pengambilan di sana-sini tersebut di atas tampaklah bahwa di masa lampau di mana-mana tidak ada pembedaan yang tegas antara seniman dan kriyawan, antara artists dan craftsmen, yang berarti tidak ada pembedaan antara "membuat" lukisan dan membuat meja. Bahkan Plato pernah sedikit merendahkan si pembuat lukisan, karena apabila tukang sepatu adalah ahli dalam membuat sepatu (yang benar-benar), tukang mebel adalah ahli dalam membuat meja dan kursi sungguhan, maka sang pelukis hanyalah menghasilkan tiruan sepatu, meja-kursi, dan semua benda yang kasat mata ini, dan dirinya sendiri sama sekali bukan ahli sebagaimana para tukang tadi. Pada hal, kenyataannya yang sekarang banyak yang justru ingin mengatakan bahwa pelukis lebih tinggi derajatnya dari pada para kriyawan.

Dengan timbulnya istilah "fine art" (seni murni) dalam abad kedelapanbelas, mulai jatuhlah talak satu antara seniman dan kriyawan. Seniman adalah orang yang bekerja di bidang seni murni dan kriyawan ialah mereka yang bergumul dengan seni pakai.

Tetapi pada akhir abad kesembilanbelas di Inggris terdapat suatu usaha untuk mempersatukan mereka itu kembali yang dipelopori oleh John Ruskin dan William Morris. Mereka itu menyadari bahwa akar dari kepincangan yang ada dalam masyarakatnya adalah pemisahan kerja dari kenikmatan dan pemisahan seni dari kekriyaan. Usaha ini kurang begitu berhasil, tetapi kumandangnya cukup jauh di luar negeri. Lahirlah di Austria "Werkstatte" dan di Jerman "Bauhaus" yang berusaha untuk mempersatukan kembali seni murni dan seni pakai. Lahirlah apa yang sekarang ini terkenal sekali, ialah industrial design, suatu usaha untuk menyenikan produk-produk industri yang merupakan puncak dari teknologi kekriyaan. Hasilnya merupakan suatu benda yang susah dipisahkan mana unsur kekriyaan dan mana unsur ekspresi keindahannya.

Adanya konsepsi dalam seni yang suka berubah-ubah ini memberikan peringatan kepada kita untuk bersikap hati-hati dalam menghadapi ide-ide baru yang bermunculan, agar tidak selalu aprioris menolak setiap yang dianggap bertentangan dengan konsepsi yang sedang dianut, tetapi juga tidak harus selalu menerima apa yang baru hanya takut dikatakan dirinya kolot.

III
L'ART POUR L'ART

Masih banyak yang menduga bahwa judul di atas identik dengan seni abstrak, seni yang isoterik, seni yang hanya dimengerti oleh beberapa pelintir manusia saja. Dengan demikian maka lawannya adalah seni yang menggambarkan, seni figuratif, seni yang dengan mudah dapat diterka obyeknya, apakah itu bunga yang indah, gadis tersenyum, atau apa saja.

Bicara soal apresiasi, cukupkah apabila seseorang dapat menebak obyeknya lalu berarti bahwa ia mengerti atau memiliki apresiasi yang benar terhadap karya seni itu? Jawabnya sudah pasti, tidak, itupun harus dicetak dengan huruf besar dan garis bawah. Masih banyak "berita" yang ingin dibawakan oleh sesuatu lukisan (misalnya) di samping sekedar bentuk luar dari obyeknya. Maka seandainya pun seperti di atas itulah arti l'art pour l'art, belumlah menjamin bahwa yang tidak l'art pour l'art pasti dimengerti orang dan yang l'art pour l'art umumnya tidak. Bahkan sebaliknya, dalam seni abstrak (yang l'art pour l'art!) sesungguhnya banyak juga orang yang mengerti apa yang ingin disampaikan oleh seni tersebut, tetapi ia tidak mengerti bahwa ia sebenarnya mengerti.

Sesungguhnya tidaklah demikian halnya dengan l'art pour l'art atau seni untuk seni. Ia tidak harus dipertentangkan dengan arte figurativa (dalam artian yang manapun juga), melainkan harusnya dengan l'art engage. Yang pertama sering disebut juga dengan seni murni (seni yang masih dimanfaatkan dalam lingkungan seni itu sendiri) dan yang satu lagi dengan seni terpakai (disebut juga seni guna atau seni terapan, yaitu seni yang dimanfaatkan atau diterapkan untuk hal-hal lain di luarnya). Dengan keterangan ini bisa saja orang lantas dengan cepat mengatakan bahwa pastilah yang belakangan lebih berguna; seni untuk seni, rasanya sesuatu yang perlu disayangkan. Bahkan Lekra dahulu mengutuknya karena yang seperti itu tidak efektif bagi propaganda mereka. Seni harus dapat dimanfaatkan untuk politik, karena politik adalah panglima.

Namun sebenarnya adakah seni untuk seni itu? Sedangkan seni itu sendiri adalah ciptaan manusia untuk manusia. Dan anehnya, walaupun dalam penciptaannya seringkali seni merupakan sesuatu yang paling individual sifatnya, tetapi setelah jadi ia sangat berfungsi sosial. Seorang seniman yang sungguh mati ingin untuk mengekspresikan dirinya sendiri lewat karyanya, tidak mau dikatakan menjiplak, tidak pula peduli apakah orang lain akan mengerti ekspresinya itu atau tidak, toh akan kecewa kalau misalnya pamerannya tidak dikunjungi orang. Van Gogh bunuh diri karena merasa bahwa seninya tidak diterima masyarakatnya. Bagaimanapun juga seorang seniman selalu ingin untuk menyuguhkan seninya kepada orang lain. Jadi minimal seni yang demikian ini adalah suatu sarana komunikasi yang dalam pendidikan seni rupa sangat dihargakan karena efektivitasnya. Dan pecayalah, banyak yang merasa senang dengan menonton seni sekalipun tidak menangkap berita yang sebenarnya dalam komunikasi itu.

Kalau kita angkat contoh dari bidang lain, barangkali akan lebih jelaslah persoalannya. Konon di Universitas Gajah Mada, Fakultas Matematika dan Ilmu Pengetahuan Alam adalah suatu fakultas yang membina ilmu-ilmu murni (pure science), sedang Fakultas Teknik adalah pembina ilmu terapan (applied science). Kiranya tidak dapat diungkiri bahwa dua-duanya ada gunanya sendiri; tidak hanya ilmu yang langsung dimanfaatkan dalam kehidupan saja yang ada gunanya, ilmu-ilmu murni yang digarap oleh MIPA itupun, sebagai barisan pelopor juga tidak dapat diabaikan. MIPA menemukan listrik (misalnya) dan Fakultas Teknik yang mengaji pemanfaatannya. Mungkin saja rakyat banyak tidak mengerti apa itu elektron dan proton, tetapi jelas mereka kecewa kalau PLN mengumumkan giliran pemadaman aliran listrik. Rakyat banyak tahu apa artinya listrik bagi hidupnya. Hal serupa terdapat juga dalam seni: seni murni menemukan OP-ART (optical-art, yaitu seni yang memanfaatkan rangsangan-rangsangan optik sebagai tema pokoknya), maka seni reklame dan seni dekorasi sebagai cabang seni terapan kemudian memanfaatkannya. Bahkan dalam seni arus baliknya juga ada. Tidak kurang jumlahnya cabang-cabang seni terapan yang kemudian dicerap oleh seni murni. Celengan dari Kasongan semula adalah seni pakai sebagai tempat penyimpanan tabungan uang logam, tetapi sekarang dinobatkan menjadi sekedar hiasan kamar yang tidak dikenai keharusan-keharusan atau persyaratan tertentu berhubung dengan pemakaiannya. Demikian juga seni printing, dan sekarang ini seni batik sedang dalam proses "pemurnian".

Dalam mempercakapkan l'art pour l'art tidaklah lengkap kalau tidak kitasebutkan siapa pencetusnya dan persoalan apa yang melatarbelakangi pencetusannya. Orang pertama yang menggunakan istilah yang sekarang begitu populer itu ialah seorang Perancis, Theophile Gautier, yang

mereaksi terhadap keadaan pada jamannya.[1] Tentu ia bukan satu-satunya yang pada waktu itu berfikir demikian, karena keadaannya memang sudah jenuh untuk kelahiran reaksi semacam itu.

Pada tahun 1848 realisme telah diproklamasikan oleh Courbet, seorang pelukis Perancis yang terkenal. Realisme yang bukan sekedar keinginan untuk menggambarkan apa yang ada seperti adanya, tanpa ilusi, tanpa idealisme tertentu, melainkan justru realisme yang sosialistik (baca: komunistik, karena bagi waktu itu sosialisme kedengarannya sama dengan komunisme di telinga kita sekarang). Kalau kita lihat lukisan-lukisan Courbet, "Pemecah Batu", ataupun "Pemakaman di Ornans", akan menjadi jelaslah tendensinya itu, walaupun tidak sejelas dan "sekasar" karya-karya kaum Lekrais menjelang pecahnya G30S dahulu. Hal tersebut tentu saja menggoncangkan masyarakat dan menarik perhatian para politisi seperti Guizot, Thiers dan Clemenceau, apalagi dalam hal ini Courbet tidak sendirian; di sekitarnya terdapatlah Champfleury (sering dijuluki Courbet of Literature), Duranty, Max Buchon, Baudelaire, Proudhon, Silvestre, Daumier, Corot, dan masih banyak lagi. Dan terjadinya di Perancis pula.

Tidak ada lain negeri yang mengalahkan Perancis dalam hal dekatnya seni dengan kehidupan sosial. Ingat saja misalnya, pada tahun 1861 sekumpulan mahasiswa telah mengadakan huru-hara "hanya," sekali lagi "hanya" untuk minta supaya Courbet membuka studio agar dengan begitu banyak pemuda akan dapat belajar dari padanya. Ingat pula tindakan yang diambil oleh Napoleon III untuk membuka "Salon des Refusés" pada tahun 1863 yang didasarkan atas kekuatirannya akan kemungkinan goncangnya masyarakat berhubung adanya ribuan lukisan yang ditolak oleh Salon yang sudah ada. Lebih dari 4000 lukisan yang ditolak pada waktu itu, yang berarti lebih dari 4000 pelukis kecewa dan entah berapa puluh ribu anggota masyarakat pendukungnya yang juga kecewa.

Nah, keadaan seperti di atas itulah yang telah mendorong Gautier untuk menelorkan semboyannya, "l'art pour l'art", agar seni dimurnikan kembali dari tendensi-tendensi yang ada sebelumnya, baik yang politis sifatnya seperti di atas, yang komersial materialistik sebagai produk revolusi industri, maupun yang moralistik ala Plato dan Tolstoy. Ia minta agar seni dinikmati dan dihargai bukan karena alasan-alasan lain yang ada di luar seni itu sendiri. "Why should art be good for some-

---

[1] Lionello Venturi, History of Art Criticism, Dutton, New York, 1964, pp.237-266.

thing when it is good in itself"[2], kata orang.

Yang terakhir ini kiranya terlampau ekstrim, namun biasa saja, setiap reaksi dari suatu keekstriman biasanya jatuh pula pada keekstriman yang sebaliknya. Tentulah baik juga (kalau tidak boleh dibilang lebih baik) apabila seni itu "good in itself" dan sekaligus "good for something". Jadi sambil menyelam minum air, sekalipun perlu diingat bahwa seni yang begini tentu saja lebih susah dibuat, karena harus mengemban dua tugas sekaligus, dan apabila kurang hati-hati bisa tergelincir kepada mementingkan "something"-nya dan lupa pada seninya. Kalau pinjam bahasa kaum Manikebu yang terkenal pada awal tahun enampuluhan itu, seni sebagai salah satu cabang kebudayaan sederajad dengan cabang-cabang kebudayaan yang lain (termasuk politik), sehingga oleh karena itu jangan sampai cabang yang satu menjajah cabang lainnya (misalnya, karena bagi LEKRA politik adalah panglima, maka seni harus mengabdi kepadanya).

Dalam kongkongan materialisme dan komersialisme memang pernah seni dianggap tidak ada gunanya dan oleh karena itu lalu "digunakan". Tetapi dalam puncaknya revolusi industri seperti sekarang ini, orang justru mulai menjadi muak dengan hasil-hasil industri, dengan barang-barang buatan mesin, dan merindukan kembali bekas-bekas tangan manusia. Benda-benda buatan manusia menjadi begitu dihargakan sehingga sayang untuk dipakai karena takut rusak. Maka menjadilah ia pajangan kamar "yang tak ada gunanya". Makin jauh kita menyusup ke dalam masyarakat modern makin banyak kita temukan manfaat yang tidak langsung dari seni murni ini. Jadi dengan label "seni yang tidak terpakai" jenis kesenian tersebut toh besar gunanya, sehingga sesungguhnya istilah-istilah tersebut harus dipakai dan diterima dengan reserve. Sesungguhnyalah sekarang ini orang sudah tidak hirau lagi akan kotak-kotak yang dulu pernah dibuat itu.

---

[2] Jerome Stolnitz, Aesthetics and Philosophy of Art Criticism, Houghton Mifflin, Boston, 1960, p.352

DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
PERPUSTAKAAN
SURAKARTA
DIT. JEN. PENDIDIKAN TINGGI

8.
Auguste Rodin, "The Kiss" (1901-04)

IV
MIMESIS
HUBUNGAN ANTARA SENI DAN BENTUK BENTUK DI ALAM

Seniman-seniman Indonesia masa lampau tidak pernah tergoda untuk melukiskan bentuk-bentuk di alam ini seperti apa yang bisa ditangkap oleh mata kita. Mereka lebih tertarik untuk melukiskan sesuatu yang lebih dalam sifatnya: apakah itu tangkapan kehalusan jiwanya ataupun pandangan religiusnya; dan bentuk-bentuk yang dilahirkannya selalu merupakan simbul-simbul yang kasatmata dari apa-apa yang tidak terlihat itu. Patung-patung Buda dari Borobudur, misalnya, bukanlah gambaran orang (atau dewa) yang sedang bersamadi, melainkan gambaran ketenangan, keluhuran, atau kesempurnaan sang Buda. Mengherankan, bahwa sepintas lalu kita pun tidak peka akan ketidakrealistikan patung itu. Baru kalau rasio kita yang berbicara pada waktu menghadapinya, kita lihat bahwa tangannya tidak anatomis, rambutnya tidak wajar, dan telinganya terlampau panjang.

Yang diambil sebagai contoh di atas adalah seni yang paling "realistik" di Indonesia tempo dulu. Maka tidaklah mengherankan apabila keadaan yang dimaksud di atas akan jauh lebih terasa kalau yang kita hadapi adalah wayang kulit, atau parholian dari Samosir, ataupun motif pa'tedong dari Toraja. Dalam hal ini pun, karena sudah terbiasa dengan karya-karya tersebut, dan karena itu rasionya pun tidak mengadakan intervensi, maka wayang atau pa'tedong tadi akan terasa sebagai wajar saja. Tidak ada yang aneh.

Tetapi dengan pergaulan budaya kita dengan kebudayaan barat, masuklah ide seni yang menggambarkan bentuk luar ke dalam seni rupa Indonesia. Dan seni "diturunkan" derajatnya dengan sekedar sarana pengungkapan apa-apa yang kasatmata ini. Bahkan begitu hebat arus tersebut melanda masyarakat kita, sampai-sampai banyak di antara mereka yang sudah tidak tahu lagi nilai-nilai seni yang lebih dalam. Rasionalisme barat begitu dalam menghujam di sini, sehingga untuk melihat seni pun orang harus pasang kuda-kuda rasionya.

Seni yang berusaha untuk menggambarkan alam sekitar dengan tertib ini bermula di Yunani pada sekitar abad keenam sebelum Masehi. Dalam waktu yang kurang lebih bersamaan dengan perpindahan kedua nenek moyang kita dari Asia Tenggara ke Indonesia itu (sekitar 500 tahun sebelum Masehi), di Yunani telah dicapai suatu tingkat yang tinggi dalam hal mereproduksi apa yang ada di alam. Banyak contoh yang dapat diambil dari seni lukis Yunani purba atau lebih-lebih lagi seni patungnya, yang menunjang ungkapan di atas. Bagi orang-orang Yunani seni adalah tiruan alam atau "mimesis" (dari "mimic", "mimos", seasal dengan istilah "mimicry" dalam ilmu hayat!). Kata Aristoteles, "...omnis ars naturae imitatio est."[1]

Maka tersebarlah cerita-cerita seperti: Apelles melukiskan kuda begitu tepatnya sehingga mengecoh kuda yang benar-benar; atau pada waktu Zeuxis bertanding dengan Parrhasius, ia melukiskan buah sebegitu realistiknya sehingga seekor burung terbang hinggap mematuknya, dan sebagai tandingannya, Parrhasius melukiskan kelambu di depan obyeknya sehingga Zeuxis pun terkecoh, minta kelambunya dibuka agar ia dapat menilai lukisannya dengan baik. Satu lagi. Apelles suka bersembunyi di balik pameran lukisannya untuk mendengarkan kritik orang. Konon satu waktu seorang tukang sepatu mengritik bahwa lubang kancing sepatu yang dilukisnya kurang satu. Maka diperbaikilah kekurangan itu dan kemudian lukisan tersebut dipamerkan lagi. Si tukang sepatu melihat bahwa kritinya termakan, berusaha untuk lebih lagi. Dan keluarlah Apelles sambil berkata, "Wahai, Sirrah, ingatlah bahwa kau adalah sekedar tukang sepatu, maka janganlah coba-coba untuk mengeritik yang lain."[2]

Cerita-cerita seperti itu kemudian tumbuh pula di sini. Konon Raden Saleh Syarif Bustaman yang berpendidikan barat itu, pernah juga melukis seekor lalat di atas piring yang disuguhkannya kepada seorang tamu, sehingga sang tamu yang kabarnya adalah seorang Belanda, berusaha untuk menghalaunya.

Dari cerita-cerita seperti itu jelaslah bahwa kekaguman orang tertuju kepada tour de force, kepada kelihaian si seniman dalam teknis peniruan yang setepat-tepatnya. Demikian pula dari cerita-cerita tersebut

---

[1] Benedetto Croce, Aesthetic as Science of expression and general Linguistic, Noonday Press, New York, 1965, p.172

[2] Harold Osborne, Aesthetics and Art Theory, Dutton, New York, 1970, p.57

9.
Constantin Brancusi, "The Kiss" (1908)

10.
Edvard Munch, "The Kiss" (1902)

dapat kita tangkap bahwa seringkali orang menghargai seni tidak karena seni itu, melainkan karena obyek yang digambarnya. Begitulah orang kagum akan kecantikan gadis, atau bunga, atau pemandangan yang dilukis, dan bukan kepada nilai intrinsik lukisannya. Maka sejak masa kejayaan kesenian Yunani itu pun telah ada kritik-kritik terhadap karya-karya yang semata-mata mereproduksi alam ini.

Apabila seni adalah sekedar tiruan alam, yang sudah tentu kalah baik dan kalah komplit dengan apa yang ditirunya, maka dengan demikian menjadi amat rendahlah martabat seni itu dan tidak ada gunanya. Pada hal alam pun, menurut Plato, adalah "tiruan" dari apa yang ada di dalam dunia Ide (bagi Plato sebuah segitiga adalah tiruan dari konsep tentang Segitiga yang abstrak sifatnya; sebuah pohon adalah contoh dari konsepsi kita tentang Pohon dalam arti umum). Maka dari pada meniru tiruan akan lebih baiklah kalau seni berusaha untuk mendekati Ide saja, dan dengan demikian alam dan seni menjadi sama derajatnya, sama-sama meniru Ide. Ini adalah salah satu keberatan terhadap anggapan bahwa seni adalah tiruan alam, yang sudah timbul di zaman kemashuran teori itu sendiri.

Ada lagi keberatan yang lain. Orang Yunani sudah biasa menggambarkan dewa-dewanya. Bagi mereka itu dewa hidup di dunia Ide. Mereka belum pernah melihatnya, tetapi yakin bahwa dewa adalah sempurna. Aphrodite, sang dewi kecantikan itu, adalah kecantikan sempurna yang tidak ada di dunia ini. Maka kalau seni adalah sekedar tiruan alam, lalu bagaimana cara melukiskan Aphrodite yang belum pernah dilihatnya itu? Siapa gerangan yang cocok menjadi modelnya? Dan kembali kepada tokoh Zeuxis tadi, adalah suatu anekdot bahwa untuk melukiskan Helena-nya, ia mengambil lima gadis yang paling cantik sebagai modelnya. Tetapi perlu juga diingat bahwa sebagaimana halnya sup yang enak tidak mau dicampur dengan kretek Gudang Garam yang enak, begitulah, hidung yang baik si A belum tentu cocok berdekatan dengan bibir yang indah si B. Alhasil, untuk melukiskan Aphrodite sang seniman harus menerobos alam ini, bermeditasi untuk menemukan "Ide"-nya tentang Aphrodite.

Walaupun seni sebagai tiruan alam ini sudah ditentang sejak jaman Yunani sendiri, nyatanya tidak urung jenis kesenian tersebut berkembang dengan subur di Eropa selama berabad-abad. Dan kenyataan ini pulalah yang mendorong orang Italia di jaman Renesans pada abad kelimabelas menemukan perspektif, yaitu karena desakan kebutuhan untuk melukiskan dimensi ketiga pada bidang gambar yang datar, untuk melukiskan alam sesuai dengan tampaknya oleh mata.

Dengan demikian maka dapatlah disimpulkan bahwa dari masa ke masa ada beberapa sikap para seniman dalam menanggapi bentuk-bentuk di alam ini. Ada yang mengaguminya, seperti banyak contoh di atas, dan dengan setia ingin menerjemahkannya ke dalam karyanya. Bahkan karena kekagumannya itu, maka alam ini lalu diidealisasikan, dipilihnya yang baik-baik untuk dilukiskan (naturalisme). Ada juga yang tidak ingin untuk berpendapat apa-apa dan berusaha melukiskan alam ini seperti adanya (realisme) walaupun sering kali hal ini susah dicapai. Yang lain lagi ingin untuk mengintensifkan alam ini. Obyeknya di sana-sini didistorsikan disesuaikan dengan pandangan subyektifnya terhadap alam. Seorang Affandi melukiskan bunga-bunga matahari dengan plototan-plototan tubenya meliuk ke sana meliuk kemari sesuai dengan kemelut di kalbunya menanggapi obyek tersebut, dan selalu memotret dirinya lebih jelek dari yang sesungguhnya, sesuai pula dengan pandangannya tentang dirinya. Namun semuanya, baik yang idealistik, subyektif, maupun yang apa adanya, tegas-tegas bermaksud untuk melukiskan alam ini dengan caranya sendiri-sendiri.

Ada sekelompok seniman yang lain, yang tidak berminat untuk menggambarkan alam, tetapi mereka mempergunakan alam untuk mencapai maksudnya. Seorang pembatik yang menggambarkan pola "Gembiraloka" tidak bermaksud untuk memotret obyek tersebut seperti adanya, melainkan hanya mempergunakannya untuk ciptaan motif batiknya. Karena si seniman tidak bermaksud untuk melukiskan alam, melainkan hanya menggunakannya sebagai motif-motif lukisannya, maka di sini si seniman tidak mengutarakan pendapatnya, apakah ia kagum atau tidak pada obyeknya. Pokoknya dengan tidak semena-mena "diubahnya" obyek tersebut untuk dijadikan motif yang indah. Menciptakan motif yang indah inilah tujuannya, dan untuk itu ia mengambil apa saja yang ada di alam yang sesuai dengan kebutuhannya. Para pelukis semi abstrak seperti Picasso yang kubistik itu mendeformasikan obyeknya pula untuk dijadikan bentuk-bentuk yang baik menurut konsepsinya. Dan satu lagi. Seorang Aming Prayitno mempelajari texture di alam, kulit kayu yang pecah-pecah, tembok yang retak, dsb., untuk memperkaya ide texture-nya dalam karya-karyanya yang abstrak penuh.

Alhasil, alam ini kadang-kadang dipandang sebagai tema, kadang-kadang sebagai motif, dan kadang-kadang pula sebagai sekedar bahan studi. Tetapi apapun sikap sang seniman terhadap alam, ternyata alam telah banyak memberikan sumbangannya kepada lahirnya suatu karya. Maka tidaklah mengherankan bahwa orang dulu pernah mengatakan bahwa alam adalah guru para seniman, "natura artis magistra".

V

SENI DAN KEINDAHAN

Definisi serta merta tentang seni yang sering kedengaran di sini berbunyi, "Seni adalah segala macam keindahan ciptaan manusia." Kali ini tidak akan dipersoalkan baik atau tidaknya definisi tersebut, sebab yang penting di sini ialah bahwa dari definisi ini jelaslah adanya hubungan yang erat sekali antara seni dengan keindahan. Seni adalah yang indah-indah yang dibuat oleh manusia, dan berdampingan dengan itu ada juga keindahan alam, yaitu yang indah-indah yang diciptakan oleh Tuhan.

Jadi menurut ungkapan tersebut seni harus indah (dan harus dibuat oleh manusia!). Yang tidak indah tidak mungkin disebut seni; keindahan merupakan sifat utama seni.

Banyak yang tidak pro terhadap pengertian itu. Dan lihatan sepintas lalu pada beberapa hasil seni memang membuktikan akan hal tersebut. Di Gugenheim Museum, New York, museum yang terhormat di kota dunia itu, pernah dijumpai penulis suatu lukisan buah karya Richard Hamilton yang menggambarkan seseorang gadis lagi jongkok sambil menyingsingkan roknya dan membiarkan pantatnya jelas tidak terlindung. Nah, tentulah gambaran semacam itu sama sekali tidak indah, karena memberikan asosiasi yang justru amat joroknya. Begitu pula patung karya Kienholz dengan judul "The State Hospital" yang menggambarkan seorang pasien di rumah sakit yang tidak terurus (di rumah sakit negara!), kurus kering, kotor, dan alat vitalnya pun minta perhatian. Jelas sekali pemandangan itu tidak sedap. Sama juga halnya lukisan Affandi yang menggambarkan seorang pengemis yang tergolek di trottoir itu. Dan akhir-akhir ini kita dikejutkan oleh hal serupa yang terdapatnya kebetulan di depan hidung kita sendiri; di Jakarta, dalam pameran dari apa yang disebut dengan "Seni Rupa Baru Indonesia 75" itu, terdapat juga yang jorok-jorok, sehingga tidak luput hal itu telah menimbulkan debat yang sengit.

Satu lagi. Itu tadi semua kita angkat dari khazanah seni rupa baru. Yang satu ini lain. Pada waktu mengantar para mahasiswa ke candi-candi di Jawa Timur, di candi Surawana penulis dikejutkan oleh sebuah pertanyaan dari seorang mahasiswa, "Pak, kalau candi ini adalah suatu bangunan suci, kenapa dihias dengan relief yang jorok begitu?", sambil tangannya menunjuk sebuah relief yang bertemakan genre (seperti yang memang banyak di Jawa Timur): seorang yang sedang jongkok di pagi hari dan di dekatnya seekor babi siap melahap produk jongkoknya.

Sesungguhnya ungkapan di atas, yaitu yang menyatakan bahwa seni harus indah, dapat saja dipertahankan dari pengingkarannya dalam contoh-contoh tersebut, kalau kita dapat memperlengkapinya dengan definisi yang luas tentang bagaimana yang indah itu, yang sanggup pula menampung contoh-contoh tadi ke dalamnya. Apabila pengertian kita tentang yang indah itu kira-kira serupa dengan kesenangan kita terhadap sekuntum bunga ataupun seorang gadis yang molek, maka jelas contoh-contoh tadi tidak akan masuk bilangan. Namun, marilah kita pertanyakan, kenapa kita senang akan sekuntum bunga mawar yang sedang mekar?

Dalam hal mempersoalkan yang indah, ada dua kategori yang saling bertentangan. Yang satu adalah pandangan subyektif yang memandang keindahan terletak pada diri orang yang melihat ("Beauty is in the eye of the beholder"), sedang yang satu lagi obyektif sifatnya, menempatkan keindahan pada barang yang kita lihat. Suatu waktu Sokrates mengatakan bahwa keindahan adalah segala sesuatu yang menyenangkan dan memenuhi keinginan terakhir.[1] Jelaslah bahwa pendapat seperti ini tergolong dalam kategori pertama yang subyektif. Yang indah adalah yang mendatangkan rasa senang, dan kalau kita pinjam rumusan Kant (1724-1804) yang hidup jauh lebih kemudian dari Sokrates, yang indah adalah yang menyenangkan tanpa pamrih dan tanpa adanya konsep-konsep tertentu.[2] Maksudnya, kita begitu saja merasa senang tanpa alasan lain kecuali melihat atau mendengar sesuatu. Jelasnya, kita merasa senang ketika memandang seorang gadis cantik, bukan karena gadis itu adalah tetangga kita yang baik, dan bukan pula karena kita telah cocokan dia dengan resep-resep tertentu, misalnya

---

[1] Benedetto Croce, Aesthetic, Noonday Press, New York, 1965, p. 163.

[2] Ibid., p.280

karena kita telah melihat bahwa pipinya seperti pauh dilayang, dagunya seperti lebah bergantung, dst. Begitu kita lihat, kita merasa senang.

Teori subyektif tersebut susah kita pakai untuk menerangkan kenapa kita senang akan sekuntum bunga mawar yang sedang mekar, sedang bagi teori yang obyektif yang menempatkan keindahan pada obyeknya, mestinya adalah sifat-sifat tertentu pada bunga itu yang menjadikan kita senang. Santo Augustinus (354-430) mendefinisikan keindahan sebagai kesatuan bentuk (omnis pulcritudinis forma unitas est) dan Thomas Aquinas (1225-1274) yang rupanya banyak mengilhami Ki Hajar Dewantara, menyaratkan tiga hal untuk bisa disebut indah, ialah: (1) adanya integritas atau perfeksi; (2) proporsi yang tepat atau harmonis; dan (3) adanya klaritas atau kejelasan.[3] Dan di jaman modern, Herbert Read mengulanginya dengan ungkapannya bahwa keindahan adalah kesatuan hubungan bentuk-bentuk.[4]

Jadi menurut teori obyektif, kesenangan kita terhadap bunga yang mekar itu adalah karena padanya terdapat kesatuan hubungan bentuk-bentuk, misalnya lengkungan-lengkungan pada pinggir helaian-helaian mahkota bunga tersebut yang jalin-menjalin membentuk sebuah susunan yang baik. Bayangkan, kita akan kecewa sekiranya salah satu helaiannya patah, yang berarti membentuk unsur yang tidak serasi lagi dengan deretan unsur-unsur lainnya.

Kalau saja kita dapat menerima pandangan Herbert Read yang obyektif ini, barangkali kita akan dapat juga menangkap, kenapa yang jorok-jorok di atas boleh pula dibilang indah. Dasar pertama adalah bahwa keindahan itu terletak pada obyeknya (tidak pada diri yang melihat), karena pada obyek tersebut terdapat suatu kualitas tertentu. Dan bagi Kant yang memandang manusia ini memiliki kemampuan untuk membuat keputusan tanpa reasoning dan menimbulkan kesenangan tanpa pamrih (Urteil ohne Begriff und Vergnügen ohne Begehren), maka kualitas tertentu tersebut tidak harus dihubungkan dengan apa-apa. Maka yang jorok tidak akan terasa jorok, karena yang menjadikan jorok tersebut adalah asosiasi kita dengan keadaan yang sebenarnya, karena kita menghubungkan bentuk-bentuk dalam gambar itu dengan bentuk yang pernah kita lihat di alam. Begitupun gambar ellips misalnya, bisa menjadi gambar telur hanya karena kita telah pernah melihatnya, dan bisa juga ia menjadi batu atau apa saja yang lain lagi.

---

[3] Ibid., pp.175-176.

[4] Herbert Read, The Meaning of Art, Praeger, New York, 1972, p. 18.

Baumgarten (1714-1762) seorang filsuf Jerman, membedakan adanya tiga kesempurnaan di dunia ini, yaitu: (1) Kebenaran, ialah kesempurnaan yang bisa kita tangkap dengan rasio; (2) Kebaikan, kesempurnaan yang kita tangkap dengan moral kita; dan (3) Keindahan, adalah kesempurnaan yang kita tangkap dengan indera kita (perfectio cognitionis sensitivae, qua talis)[5]. Ini menambah lagi alasan, kenapa yang jorok bisa indah, karena fasilitas penangkapannya berlainan. Indahnya lukisan harus ditangkap dengan mata, tidak dengan moral. Menurut bahasa Manet, sang pelopor Impresionisme itu, "Lukisan memasalahkan bentuk, tidak memasalahkan isi."

Namun di fihak lain akan terdengar pertanyaan, bisakah kita memisahkan segenap fasilitas yang ada pada diri kita ini satu-satu? Manusia secara keselurahan punya kemampuan melihat, merasakan, mengingat, menghubungkan, dsb. Pada suatu saat apakah kemampuan-kemampuan itu bicara sendiri-sendiri atau bersama-sama?

Begitulah teori, ada yang berusaha memisah-misahkan dan ada pula yang merangkumnya. Dan untuk itu kiranya kita serahkan saja kepada masing-masing individu. Bukankah, de gustibus non est disputandum. Kita tidak bisa memperdebatkan rasa.

Dan kalau kita kembali kepada pertanyaan tentang hubungan antara seni dan keindahan, maka jawabnya bisa berbeda-beda pula. Bisa dijawab ada hubungannya, bisa juga tidak. Hal itu selain tergantung kepada luas sempitnya definisi kita tentang keindahan, juga karena memang ada perbedaan pendapat. Ada yang menganggap bahwa seni adalah produk keindahan dan ada pula yang menempatkan seni sebagai bentuk pemecahan problem ala seniman.

---

[5] Leo N. Tolstoy, What is Art?, Bobb-Merrill, Indianapolis, New-York, 1960, p.25. Juga, Encyclopedia of World Art, Esthetics.

VI
SENI DAN EKSPRESI

"Kesenian ialah jiwa ketok," demikian tulis S. Sudjoyono lebih dari 30 tahun yang lalu; maksudnya, seni adalah ekspresi atau ungkapan jiwa si seniman. Diulang-ulangnya ungkapan itu dengan penuh keyakinan, dan berhubung dengan posisi Sudjoyono selaku bapak seni lukis Indonesia modern, bapak dari sekian banyak pelukis generasi tuaan di Indonesia yang autodidak dan semula banyak berkerumun menjadi cantrik-cantrik yang mengitarinya, maka ungkapan tersebut berkumandang demikian keras di seputar seni lukis Indonesia. Seni adalah ekspresi.

Tidak ada salahnya dengan ungkapan tersebut. Cara penafsirannyalah yang sering menjadi soal. Apakah ia harus berujud luapan emosi yang berkobar-kobar laksana lava gunung Merapi yang selalu mencari jalan untuk dimuntahkan, atau bisakah ia sekedar merupakan suatu getaran yang sangat lemah di dalam kalbu, atau pun semata-mata suatu ide atau kehendak untuk mencipta.

Seorang Affandi, menurut pengakuannya, kalau akan melukiskan sesuatu obyek terlebih dahulu digaulinya obyek tersebut, diamati, dirasakan, dan apabila sudah cukup mengenal obyeknya, baru mulailah ia melukisnya. Dikerjakannya lukisan itu dengan cepat, karena takut emosi atau suasana hati yang sedang dikandungnya hilang sebelum lukisannya siap. Dan untuk itu dicarinya jalan yang setepat-tepatnya untuk mencurahkan ekspresinya dengan cepat, yang kemudian menghasilkan teknik plototan tubenya yang terkenal itu. Maka ia lalu digolongkan di antara para seniman yang ekspresionistik yang tidak banyak jumlahnya di Indonesia ini. Jadi kalaulah itu yang dimaksud dengan ekspresi, maka hanya kaum ekspresionis sajalah yang dapat disebut sebagai seniman. Yang lain bukan.

Tetapi Sudjoyono sendiri tidak bermaksud seekstrem itu. Ia mengartikan kata-katanya itu sebagai berikut: "Sama kalau Saudara bisa mengenal si A, si B, si C, kalau Saudara melihat surat atau tulisan mereka, begitu juga kita bisa melihat jiwa Goethe, Shakespeare, Dante, dan

Frank Capra kalau kita melihat tonil-tonil atau film mereka."[1] Dengan kata lain, apapun yang dilukiskan oleh seorang seniman, karyanya itu pasti akan mencerminkan pribadinya, akan merupakan suatu hasil pengamatan yang khas dari dirinya. Apabila sekuntum bunga dilukiskan oleh beberapa orang seniman, taruhlah semuanya mumpuni dalam teknik naturalisme, hasilnya toh tidak mungkin akan sama. Pribadinya masing-masing ikut bicara. Yang bergairah terhadap bunga, yang punya asosiasi sedih terhadap bunga, semuanya akan terlihat dalam lukisannya.

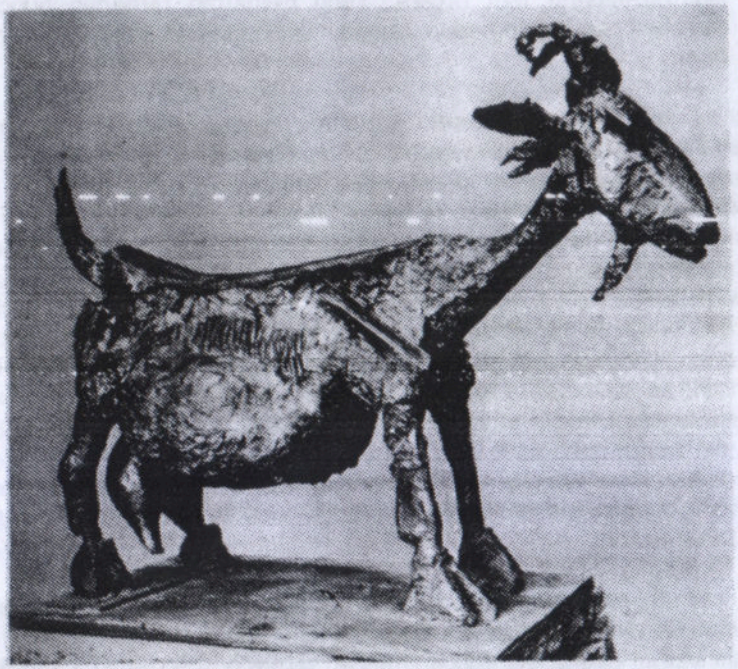
Dengan keterangan seperti di atas, maka ucapan Sudjoyono tadi sesungguhnya biasa saja, wajar, bisa dimengerti, dan tidak ada salahnya. Seni memang selalu dihubungkan dengan ekspresi pribadi, dan kalau kita menengok rumusan Herbert Read tentang proses penciptaan seni, yang demikian itu memang jelas sekali. Bagi Herbert Read, secara teoritis urutan terjadinya seni adalah: pertama, pengamatan terhadap kualitas material; kedua, penyusunan hasil pengamatan tersebut; dan ketiga, pemanfaatan susunan tadi untuk mengekspresikan emosi atau perasaan yang dirasakan sebelumnya.[2] Selanjutnya, Herbert Read mengatakan bahwa disain yang estetik sudah cukup dengan dua tahap yang terdahulu saja, tetapi untuk membuat disain yang indah itu menjadi seni, haruslah ia ditambah dengan ekspresi. Jadi dapatlah kiranya disimpulkan bahwa bagi Herbert Read seni adalah susunan yang bagus yang dimanfaatkan untuk mengekspresikan sesuatu perasaan atau emosi tertentu.

Pada tahun-tahun limapuluhan, pada masa romantiknya kehidupan seniman-seniman di Indonesia ini, hubungan antara seni dan ekspresi mewarnai pula kehidupan para seniman. Seniman adalah insan yang memperturutkan kata hatinya, orang yang menganakemaskan emosinya dan mengabaikan rasionya. Jadilah mereka individualis-individualis tulen, yang tidak merasa perlu memikirkan pandangan orang lain terhadapnya. Mereka menjadi segolongan di masyarakat yang tidak harmonis dengan golongan-golongan lainnya; pakaiannya kumal, wajahnya menyeramkan, dan berkarya hanya kalau dirasa ada "ilham" yang datang, sedang sebagian besar waktunya diisinya dengan omong-omong di warung sate atau di sanggar, baik mengenai seninya maupun tidak. Mereka itu hidup sejalan dengan kaum Bohemian di Eropa Barat.

---

[1] S. Sudjoyono, Seni lukis, Kesenian dan Seniman, Yogyakarta, 1964, p.70.

[2] Herbert Read, The Meaning of Art, Praeger, New York, 1972, p.23.



11.
Pablo Picasso, "Kambing Jantan" (1951)

Dan demikianlah pandangan masyarakat umum terhadap seniman sampai sekarang, walaupun sementara itu sudah terdapat perubahan besar dalam diri si seniman.

Hal yang tersebut di atas sangatlah bisa dimengerti. Apabila mereka memberontak terhadap seni yang terlalu rasional, wajarlah kalau mereka lantas terperosok pada keekstriman yang lain lagi, ialah menjadi terlalu emosional. Sesungguhnya memang ada seni yang rasional, yang kelahirannya melalui kalkulasi yang matang, dan ada pula seni yang emosional yang tampaknya seperti tercurah begitu saja dari dalam kalbu. Op-art ala Riley, Vasarely, Albers, adalah hasil-hasil seni yang memerlukan kalkulasi yang matang. Begitupun karya-karya pemandangan (sekali lagi "pemandangan") seperti misalnya buah tangan Poussin yang amat memperhitungkan di mana letak pohon, batu, rumah, dsb. dalam lukisan tersebut, agar lukisan itu memiliki konstruksi yang kuat. Yang demikian itu juga tergolong seni yang rasional. Sebaliknya, lukisan-lukisan Affandi, van Gogh, Pollock, adalah karya-karya yang kalkulasinya tersembunyi di balik spontanitas yang kuat menonjol. Di antara kedua titik terluar itu, terdapatlah bagian yang terbesar, yaitu karya-karya yang merupakan ramuan antara spontanitas dan kalkulasi.

Sekarang ini masyarakat kritisi sanggup menerima apa saja, yang emosional maupun yang rasional. Namun adalah sekarang suatu kecenderungan yang justru menuju ke arah yang rasional. Pada masa perkembangan teknologi seperti sekarang ini, seni yang selalu merefleksi jamannya juga menteknologikan diri. Konsepsi seni sering kali menjadi rasional sekali dan tekniknya pun tinggi serta rumit, sehingga tidak mungkin lagi untuk dipersetankan seperti halnya dalam tahun-tahun limapuluhan. Teknik harus dikaji dengan tekun, sedang dalam masa lalu Sudjoyono selalu mengumandangkan pendapat bahwa kita tidak perlu selalu saja bergulat dengan teknik (harus dibaca teknik akademik!). Bahkan di Amerika sudah ada usaha untuk mengajarkan fisika bagi para seniman, dan artis seperti Vera Molnar, misalnya, mencari ide-ide abstraknya dengan bantuan computer.[3]

Dengan uraian tersebut di atas, dapatlah disimpulkan bahwa pengertian ekspresi dalam seni tersebut haruslah ditafsirkan secara longgar yang mampu menampung baik luapan emosi dalam ekspresionisme maupun sekedar geteran lembut yang untuk mengeluarkannya justru sering kali

---

[3] Baca, Leonardo, VIII/3, Summer 1975.

memerlukan macam-macam pancingan. Walaupun begitu, perlu diingat bahwa betapapun lemahnya getaran yang terdapat dalam hati itu, ia harus benar-benar diekspresikan, tidak sekedar "dilaporkan" saja. Seseorang yang mengatakan dengan tenang bahwa dirinya sedang marah sekali, jelas tidak mengekspresikan kemarahan itu; ia hanya menceritakan saja kemarahan tersebut. Sebaliknya, kalau ia memukul-mukul meja atau menggemeretakkan giginya, pun tidak dapat disebutkan bahwa ia mengekspresikan kemarahan. Yang belakangan ini adalah pertanda bahwa ia marah. Mengekspresikan kemarahan tidaklah sekedar menceritakan kemarahan itu ataupun secara spontan tanpa perhitungan menunjukkan tanda-tanda bahwa ia marah.

Sarana untuk berekspresi dalam seni tidak bersifat instingtif, tidak pula bersifat stereotip, pun tidak merupakan sesuatu yang sudah siap tersedia. Sarana tersebut setiap saat dan untuk setiap persoalan harus dicari, dan seringkali pencarian ini terlampau berliku-liku jalannya. Jadi walaupun dalam prakteknya seorang Affandi atau Pollock nampaknya hanya dengan serta merta saja dalam menuangkan ekspresinya di atas kanvas, tidaklah berarti bahwa pemuntahan itu tidak melalui pengolahan sama sekali. Hanya karena pabrik pengolahannya sudah mahirlah maka hal itu kelihatannya seperti perbuatan instingtif saja.

Maka kiranya Sudjoyono tidak bersungguh-sungguh dalam mengutarakan bahwa teknik tidak diperlukan dalam berekspresi, atau, ungkapannya itu harus diterangkan secara khusus. Justru diperlukan teknik tinggi untuk dapat berekspresi dengan leluasa. Dalam bahasa yang lebih mudah ditangkap, kita tidak akan bisa menyatakan perasaan cinta kita kepada seorang gadis Rusia yang cantik--betapapun besarnya luapan cinta di dalam hati--lantaran kita tidak tahu bahasa yang dimengertinya.

VII

SENI UKIR KAYU

Pada saat ekspresi spontan, emosi, improvisasi, sedang merajai kesenian dunia dengan manifestasinya dalam abstrak ekspresionisme yang tersebar luas itu, seni ukir tersisih dari cakrawala seni rupa. Bahkan banyak kali diharamkan masuk ke dalam ruang lingkup kesenian tersebut dengan tuduhan bahwa ia bukan seni, karena tidak lain adalah ketangkasan teknik ketukangan belaka, betapapun besar virtuositas yang dimilik oleh pembuatnya. Pada saat itu yang seni adalah ekspresi spontan dari emosi yang meluap-luap. Sejauh mungkin jangan sampai diintervensi oleh rasio. Ingat, misalnya, cara kerja Affandi. Pada waktu emosinya sudah masak ia tumpahkan emosi itu ke kanvas sampai habis, dan kalau sudah habis ia berhenti, baik lukisannya sudah siap ataupun belum. Kalau tidak demikian maka ia takut kalau-kalau akan bertindak intelektualistik, "memikirkan" apa-apa yang masih bisa ditambahkan pada lukisannya.

Dalam keadaan seperti ini terang tiada tempat bagi seni ukir yang tidak emosional itu, yang pembuatannya sangat memerlukan perencanaan dan pemikiran masak-masak sebelumnya. Tetapi dahulu sesungguhnya nasib seni ukir tidak sejelek itu. Apalagi kalau lihatan kita, kita arahkan ke masa yang jauh silam. Pada waktu kita belajar tentang candi-candi di Indonesia kita tidak belajar tentang seni lukis, tetapi tentang seni ukir ataupun seni relief. Demikian pula apabila kita belajar tentang seni Romanik, seni Keltik, seni Islam, dsb. Seni lukis justru tidak banyak dikenal, dan sekalipun seni arca banyak terdapat namun fungsinya lain sekali. Bahkan sesungguhnya dulu tidak ada pemisah yang tajam antara "seni" dan "ketukangan" ini. Lihat saja, misalnya, perkataan "art" yang selalu kita terjemahkan dengan tandas sebagai "seni" itu, berasal dari perkataan "arti", ialah gilde kekriyaan dalam masa Renaissance. Selain kriya dalam artian yang ada di benak kita sekarang, masuk juga ke dalamnya seni lukis dan sebangsanya yang juga dianggap sebagai memerlukan ketangkasan tangan. Sementara itu "arte" berarti craftsmanship, ketangkasan, keahlian, kemahiran atas bentuk-bentuk (seni rupa), kemampuan mencipta atau sesuatu yang baru, dan hubungan antara ide dan pelahirannya serta antara material dan tekniknya.

Jadi pengertian seni dan ketukangan (dalam artian yang sekarang) pada waktu itu jumbuh menjadi satu sebagai sesuatu kegiatan manusia yang memerlukan kemahiran bekerja tangan dan juga kemampuan untuk mencipta, merasakan dan berekspresi.

Apabila kita menengok ke dunia Timur, penjumbuhan antara art dan crafts ini makin terasa lagi. Pelaku-pelaku baik art maupun crafts di India sama-sama disebut: Cilpin, atau Kamakara, Rupakara ataupun Chitrakara, yang menurut mitologi adalah keturunan Tuhan dalam bentuk Wiçwakharman, yaitu dewa dari seniman-seniman yang pertama. Maka dengan demikian tokoh-tokoh ini baik ia disebut Cilpin ataupun Chitrakara, seniman atau tukang (menurut istilah sekarang), tugasnya meliputi penciptaan dan pelaksanaan atau pengerjaan, bukan sekedar pekerja ahli dalam terminologi craftsman Barat.

Sekarang, bagaimanakah posisi seni ukir kayu (atau seni kriya pada umumnya) dalam masa pasca-abstrakekspresionisme ini? Kini emosi meluap-luap tidak lagi merupakan satu-satunya jaminan seni, dan jenis-jenis kesenian seperti op-art misalnya, adalah seni yang justru rasional, seni yang perlu perhitungan masak-masak untuk memperoleh efek yang diharapkan. Maka seni ukir kayu mungkin sekali mendapatkan tempat yang lebih layak. Untuk itu marilah kita tengok apa dan bagaimanakah problem yang ada dalam seni ukir itu.

Sebuah hasil seni ukir yang baik (yang tradisional pun), di samping kerapian pengerjaan haruslah juga memiliki kwalitas seperti apa yang ada pada misalnya seni relief: jalinan gelap-terang yang baik (dalam limpahan cahaya), irama yang baik (hal ini justru sering menjadi tugasnya yang terpenting), komposisi keseluruhan yang baik sebagaimana lazimnya hasil seni, dan sebagainya. Sensitivitas jelas harus ada di situ, dan kreativitas kiranya dapat juga dibuktikan adanya. (Tentu ini sekali lagi pada seni ukir yang baik, tidak ubahnya juga dalam cabang-cabang seni yang lain, yang tidak baik juga tidak memenuhi syarat tersebut).

Sensitivitas si seniman jelas diperlukan dalam seni ukir, untuk mengontrol keluwesan garis-garis iramanya, keseimbangan komposisinya, dan sebagainya. Tetapi bagaimana halnya dengan persoalan kreativitas yang ada di situ? Mungkinkah kreativitas terdapat pada sesuatu cabang seni seperti seni ukir tradisional ini di mana nampaknya hanya menggunakan pola-pola dan motif-motif yang sudah ada dan tidak dapat ditawar-tawar pula? Yang demikian itu mendorong kita kepada suatu kesimpulan seakan-akan tidak diperlukan kreativitas dalam seni ukir. Tetapi marilah kita tengok pelukis-pelukis op-art yang dengan tekun menyusun bidang-bidang warna untuk memperoleh sensasi tertentu itu. Warna-

14.
Ukir kayu kreasi baru hasil karya salah seorang mahasiswa STSRI-ASRI Yogyakarta (kini FSRD ISI Yogyakarta)

warnanya tentu tidak perlu diciptakan lagi; maka susunannyalah yang merupakan kunci segalanya. Apakah hal ini tidak sama saja dengan tugas seorang seniman seni ukir yang menyusun pola-pola tradisionalnya? Ada pola dedaunan misalnya, yang menurut gayanya ada yang bercorak Majapahit, Mataraman, Cirebon, dan bahkan juga Barok. Tetapi dalam mengisi sesuatu bidang seorang seniman seni ukir memerlukan kreativitasnya untuk menentukan bagaimana isian bidang tersebut sesuai dengan kebutuhannya. Masih ditambah lagi, ukiran macam mana yang cocok untuk sesuatu kegunaan.

Kiranya menjadi tidak ada lagilah perbedaan yang prinsip antara seni ukir dan seni lukis, misalnya. Yang ada tinggallah perbedaan kualitatif dan gradual saja. Memang perbedaan-perbedaan yang begitu sudah tidak dipersoalkan lagi pada jaman ini. Demikian pula tentang apakah seni itu harus indah atau tidak, apakah ini seni terpakai ataukah seni murni, bahkan juga, apakah ini tergolong seni patung atau seni lukis.

Posisi seni ukir kayu

Sejak puluhan tahun yang lalu banyak pelukis yang berusaha untuk mencari seni lukis yang berkepribadian Indonesia (atau setidak-tidaknya, berusaha untuk menggali warisan nenek moyang untuk diterapkan pada seni lukisnya). Agus Djaya mengorek relief-relief Borobudur untuk itu, dan kemudian Abas Alibasjah mencari ilhamnya dari topeng-topeng primitif Indonesia. Tetapi sekarang ini rupanya para pelukis sudah tidak hirau lagi akan apakah seninya berkepribadian nasional atau tidak. Sedang sementara itu masyarakat ramai masih mengharapkan untuk memperoleh yang Indonesia dalam seni, dan justru dengan meningkatnya turisme di Indonesia kebutuhan akan yang Indonesia itu makin meningkat.

Dalam keadaan seperti ini seni ukir adalah jawaban yang diketemukan oleh mereka. Seni ukir dirasa dapat memberikan merek Indonesia itu, baik dari corak pola-polanya maupun dari kenyataan adanya ukiran itu sendiri. Yang terakhir ini bisa dimengerti sebab sekalipun seni Barok dan Rokoko adalah jenis kesenian Eropa yang penuh dengan ukir-ukiran, tetapi masanya sudah jauh lampau dan kini sudah disapu bersih oleh misalnya aliran Bauhaus, dan tentu saja cara-cara penerapannya pada bangunan atau barang-barang yang dihiasnya berlainan.

Maka bermunculanlah ukiran-ukiran kayu di lobby hotel-hotel besar di Indonesia pada divider-divider di kamar, dan bahkan juga di kantor-kantor pemerintah. Tentu saja setelah ukiran-ukiran itu dibubuhi dengan touch-touch modern agar dapat masuk dengan enak ke dalam lingkungan yang berlainan dari tempat asalnya itu. Dapatlah dikatakan bahwa setidak-tidaknya selama turis-turis masih diharapkan masuk ke Indonesia, maka cabang kesenian ini pastilah masih memiliki pasaran yang baik. Belum lagi kalau diperhitungkan segi-seginya yang lain. Secara teoritis para turis itu selagi di Indonesia ingin untuk mendapatkan segala sesuatu yang khas Indonesia, dan menempelkan ukiran-ukiran pada ruang-ruang hotel yang disiapkan untuk menampung mereka itu terang jauh lebih mudah dari pada mencari suasana yang secara spiritual keindonesiaan.

Arah pengembangan

Mengembangkan seni ukir kayu dapat diarahkan pada dua jurusan, ialah secara vertikal meningkatkan mutu, dan secara horisontal memperbanyak seniman-senimannya serta memperluas daerah jelajahnya. Dalam hal pengembangan vertikal "seni ukir kayu" (saja) akan lebih mudah dilaksanakan dari pada apabila disertai dengan predikat "tradisional", sebab pada yang belakangan ini pengembangan mungkin hanya sampai pada mempertinggi citarasa keindahan dan ketangkasan pengerjaannya saja. Pengembangan pola tentulah terbatas pada apa yang masih dapat di katakan sebagai tradisional, sekalipun tidak dapat dilupakan pula bahwa dalam sejarahnya, seni tradisional mengalami juga berkali-kali pembaruan dan perubahan yang berarti. Wayang kulit, misalnya, jelas mengalami tingkat-tingkat perkembangan dari sejak dilahirkannya (entah kapan) sampai bentuknya yang sekarang. Maka agar pengembangan ini tidak berarti membuat sesuatu yang sama sekali baru perlulah dulu dikaji hakekatnya. Sejauh hakekat ini tidak diperkosa, kiranya bisa saja kita mengadakan perubahan-perubahan yang bersifat pengembangan.

Bagi seni ukir yang tidak tradisional, motif dan pola dapat dikembangkan seluas yang dapat dicapai oleh kreativitas seniman. Dapat tetap melengkung-lengkung ritmis, dapat pula bersudut-sudut; dapat berpolakan dedaunan dan binatang dan dapat pula sekedar bentuk-bentuk abstrak tanpa arti. Namun di antaranya, ada juga yang lebih dari pada itu. Banyak dari apa yang disebut seni ukir kayu itu menggambarkan taferil-taferil tertentu baik yang dilaksanakan dengan gaya dekoratif maupun yang sepenuhnya secara realistik. Buat yang seperti itu agak berat rasanya untuk memasukkan ke dalam seni ukir. Dalam banyak hal kiranya ia lebih dekat dengan seni relief. Sebenarnyalah, karya tersebut adalah seni relief kayu yang memiliki kemungkinan-kemungkian lain dari pada relief dari batu, semen, ataupun bahan-bahan lainnya. Tetapi perlu juga diingat bahwa seni relief adalah istilah yang lebih umum, dimana seni ukir adalah salah satu di antaranya. Sama halnya dengan istilah "stilasi" yang adalah juga salah satu bentuk deformasi, tetapi lazimnya dikhususkan untuk menamai perubahan bentuk dalam ornamentik.

15.
Tokoh "Arjuna" dalam wayang kulit dari Kraton Kasunanan Surakarta

Pengembangan dalam artian peningkatan mutu lebih banyak berurusan dengan peningkatan kemampuan orang-orang yang berkecimpung di situ. Hal ini relatif lebih mudah dari pada pengembangan yang bersifat horisontal, yaitu memperbanyak jumlah pelaku serta memperluas daerah penyebarannya. Sekarang ini terdapat kenyataan bahwa para pelaku yang kini sudah ada makin lama makin tua dan satu-satu mereka mengundurkan diri dari kegiatan ini. Generasi muda, sampai juga kepada anak-anak mereka sendiri, nampaknya susah diharapkan untuk meneruskan profesi orang tuanya. Lalu bagaimana?

Menghadapi kenyataan ini, pertama-tama harus ditanyakan, mengapa orang tidak tertarik lagi untuk menjadi seniman seni ukir? Jawabnya bisa karena pekerjaan itu secara finansiil tidak cukup merangsang lagi sedang di luaran banyak pekerjaan lain yang lebih baik keadaannya; bisa juga karena alasan-alasan ideal seperti: makin banyak yang tidak kenal sehingga juga tidak sayang lagi, atau tugas ini kurang terhormat rasanya barangkali, dan seterusnya. Apabila pertanyaan itu sudah jelas jawabnya, maka barulah dapat dicari sarana yang kena untuk mengembangkannya.

Kelihatannya jawaban-jawaban sementara di atas ada benarnya. Ditinjau dari sudut finansiil memang harga hasil seni ukir kayu jauh tertinggal kalau dibandingkan dengan harga sebuah lukisan. Sering kita ketemukan harga sebuah lukisan barang tiga atau empat kali harga ukiran kayu yang sama besar dan sama ongkos pembuatannya, yang justru memerlukan waktu pengerjaan yang lebih lama. Alasan yang biasanya dikemukakan untuk menerangkan gejala ini ialah karena seni lukis adalah "seni" sedang ukiran kayu adalah "kerajinan". Maka tidak mengherankan bahwa dalam keadaan seperti ini banyak di antara mahasiswa Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia "ASRI" Yogyakarta dari jurusan Seni Kriya[1] yang merasa dapat juga menghasilkan "seni" berusaha untuk putar haluan. Dengan daya yang ada mereka berusaha untuk menjadikan ukiran-ukirannya seni, dan biasanya jalan yang terbaik baginya untuk ini adalah menjadikan ukirannya itu kreatif, tidak sekedar ulangan dari bentuk-bentuk yang sudah ada, sekalipun hal serupa itu juga mengandung resiko makin meluntumya tradisi. Apabila mereka sudah lama terlibat pada proses penciptaan ini maka besar kemungkinannya mereka tidak betah lagi mengulang-ulang pola-pola tradisional.

---

[1]Kini bergabung dalam Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Pandangan rendah terhadap seni ukir kayu ini secara ideal juga tidak kalah pentingnya mendorong orang untuk "menyenikan" seni ukir kayu tersebut dengan segala implikasinya. Apapun alasannya usaha untuk menyenikan seni ukir ini ada baik buruknya. Dia bisa mengembangkan seni tersebut di satu pihak, tetapi sebaliknya dapat juga ia mematikannya, ialah apabila perubahan itu akhirnya menjadi begitu jauh dari bentuk asalnya. Akhir-akhir ini banyak dicoba orang untuk mengadakan pembaruan-pembaruan terhadap seni tradisional, seni rupa, seni tari, ataupun cabang-cabang seni lainnya, yang tampaknya bergeser terlalu jauh dari bentuk asalnya sehingga yang semestinya adalah pengembangan berubah menjadi penciptaan sesuatu yang baru sama sekali.

Akhirnya sampailah kita pada sebuah pertanyaan yang cukup sulit untuk dijawab. Setelah kita membicarakan bagaimana mengembangkannya, bagaimana mempertahankannya dari kepunahan, terbetiklah pertanyaan di hati, perlu benarkah jenis kesenian ini kita tahan-tahan, kita jaga kemurniannya, jangan sampai ia musna, dan sebagainya. Apabila memang ia sudah tidak mampu lagi melayani kebutuhan orang-orang sekarang, kenapa tidak dibiarkan saja ia minta diri dari tugasnya yang sudah cukup lama diemban dengan baik itu? Sejarah kesenian kita mencatat timbul tenggelamnya jenis-jenis kesenian tertentu tanpa atau dengan iringan sedu-sedan dan tetesan air mata. Sementara yang berkepentingan berusaha untuk memberikan pengarahan dalam pengembangan seni budaya di tanah air ini, kita persilakan saja masyarakat menjawab pertanyaan, apakah seni ukir kayu masih berada dalam daerah fokus pengamatannya atau tidak. Adapun jawab penulis sendiri, yang juga anggota masyarakat, adalah "masih", dengan garis bawah dan tanda petik.

VIII
SENI DALAM ARSITEKTUR

John Ruskin berpendapat bahwa sebuah bangunan menjadi arsitektur apabila struktur tersebut diperlengkapi dengan karya-karya patung dan lukisan. Oleh karena itu dapatlah diambil kesimpulan bahwa arsitektur adalah "seni bangunan", yaitu bangunan plus sesuatu. Dan kalau kita angkat definisi seni Everyman Encyclopedia, akan terdapatlah bahwa "sesuatu" ini adalah "...that which is not done by man in the way of utility..." yang dikerjakan orang bukan karena dorongan kebutuhan pokoknya. Bangunan adalah tanggapan atas tantangan kebutuhan pokok, sedang arsitektur adalah lebih dari pada itu.

Tegasnya, arsitektur adalah seni, salah satu cabang seni dari sekian banyak cabang-cabang seni yang ada.

Sekalipun di mata Ruskin nampaknya begitu mudahnya membedakan bangunan dengan unsur-unsurnya yang menjadikan bangunan itu arsitektur, namun sekarang ini hal yang sedemikian itu tidak mungkin lagi kita lakukan. Dewasa ini indahnya bangunan (salah satu yang menjadikan bangunan itu arsitektur) tidak lagi karena pada bangunan itu ditambahkan relief, patung, dan lukisan sebagaimana yang lazim diketemukan pada bangunan-bangunan jaman lampau, melainkan bangunan itu sendirilah yang diharapkan memiliki bentuk yang indah. Bandingkanlah misalnya, candi Prambanan dan Masjid Syuhada, atau Katedral Amiens dan Gereja Notre-Dame-du-Haut karya Le Corbusier di Perancis.

Pada jaman Ruskin atau jaman-jaman sebelumnya, daerah jelajah seni amatlah sempit, biasanya hanya terbatas pada apa yang sekarang kita sebut sebagai seni murni saja (seni lukis dan seni patung). Maka tidaklah mengherankan apabila Ruskin berpendapat seperti di atas. Kini seni amat luas daerah jangkauannya. Sekalipun dalam beberapa hal cabang seni yang ada berkerut namun tidak dapat disangkal pula munculnya cabang-cabang seni baru. Banyak hal yang dulu tidak dapat disebut

seni sekarang menjadi seni, dan seni murni pula. Seni grafis atau seni printing yang sekarang, misalnya, adalah dulu sarana untuk mereproduksi. Seni keramik, seni foto, adalah contohnya yang lain dan masih ada yang lain lagi. Seni arsitektur boleh juga masuk ke dalamnya, sekalipun tidak akan pernah ia menjadi seni murni.

Banyak yang menyatakan bahwa sekarang ini seni bangunan menjadi seni patung abstrak yang amat besar. Indahnya bukan karena adanya sesuatu yang melekat padanya, melainkan pada bangunan itu sendiri, pada kesederhanaan dan spontanitas konturnya, pada proporsi dan imbangan massanya, pada irama bentuknya, dan sebagainya. Tidak berarti bahwa relief, lukisan dan patung harus sama sekali lenyap dari seni arsitektur, tetapi kalaupun ada lain pula fungsinya; tidak lagi membuat sesuatu bangunan menjadi arsitektur, melainkan untuk memberikan penekanan dan efek-efek lain tertentu. Relief dapat memecahkan monotoni dari dinding polos yang terlampau luas dan lukisan sanggup menjadi pusat perhatian dalam sesuatu ruangan, dan seterusnya.

Ada juga seni bangunan masa lampau yang mendapat julukan pula sebagai seni patung besar, seperti misalnya candi Prambanan dan berlusin-lusin yang lain sebangsanya, tetapi julukan ini justru diberikan karena adanya sesuatu kelemahan padanya. Dengan bertolak dari pandangan bahwa arsitektur bermula dari keinginan manusia akan tempat berlindung, memang agak susah untuk menggolongkan candi Prambanan ke dalamnya. Candi Prambanan adalah tempat berlindung bagi patung-patung dewa yang ada di dalamnya, bukan untuk manusia. Berlainan sekali dengan seni bangunan modern yang "menjadi seni patung" dengan tidak mengorbankan fungsinya; tegasnya, seni bangunan modern berkembang dalam fungsi, dalam meladeni kebutuhan manusia yang pokok, dan sekaligus berkembang pula bentuknya menanggapi keinginan manusia akan kebutuhannya yang lain-lain.

Hal ini tentu bukannya tanpa sebab. Ternyata teknologi modern telah membuka horison yang sangat luas buat para arsitek untuk dijelajahinya. Kini ia tidak lagi terlalu banyak terhalang oleh keterbatasan kemampuan material dan tekniknya. Apabila dulu batu tidak mungkin direntang panjang untuk tidak menimbulkan "rimba tiang-tiang" seperti halnya pada kuil-kuil Mesir kuno, genting tidak mungkin dijadikan atap datar, dan sebagainya, kini apapun yang diinginkan oleh sang arsitek, material dan teknologi modern sanggup untuk menampungnya. Garis batas cakrawala yang luas ini hampir tidak ada kecuali keterbatasan imajinasi sang arsitek. Maka alangkah salahnya sekiranya dalam kesempatan seperti ini seorang arsitek tidak memanfaatkan kemungkinan itu dan membiarkan dirinya dicekam dan dihanyutkan oleh teknik-teknik tradisional — dan yang tradisional ini makin banyak pula —

16.
Gereja Amiens dari Perancis Utara yang bergaya Gotik

17.
Gereja Notre Dame du Haut, Ronchamp Perancis, buah karya Le Corbusier

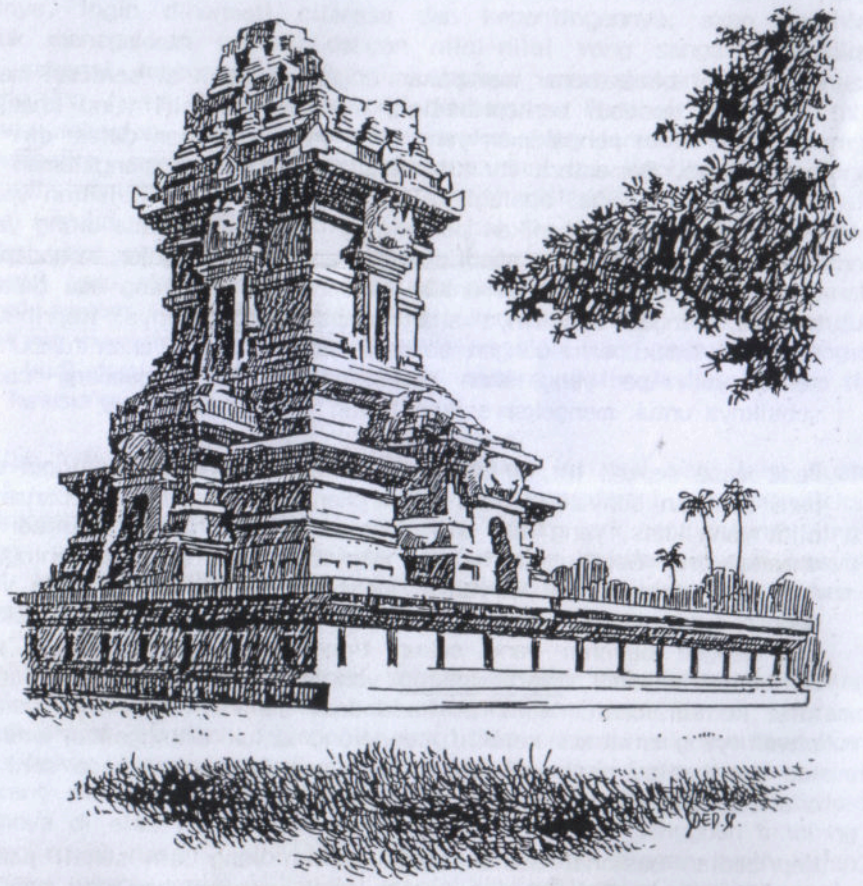
tanpa mencoba untuk mencari nilai-nilai baru. Dengan perkataan lain, teknologi baru dengan kemungkinan baru harus melahirkan bentuk-bentuk baru. Inilah barangkali yang dimaksudkan oleh Lewis Mumford bahwa teknologi dari sesuatu era harus tercermin dalam arsitekturnya. Oleh karena itu, sekalipun ada terdapat ketergantungan seni arsitektur pada teknologi, tetapi tidaklah berarti bahwa makin baik seorang arsitek mengenal teknologi tersebut akan makin baik pula hasil ciptaannya. Imajinasi seorang arsiteklah yang mampu mempertemukan fasilitas teknis tertentu dengan kemungkinan penggunaannya. Apalagi kalau kita kembali kepada pernyataan di atas bahwa arsitektur adalah seni dan seni bukanlah produk intelek kendatipun ia memiliki pula aspeknya yang intelektual. Arsitektur adalah jalinan antara ilmu dan seni, antara yang intelektual dan yang emosional. Dan berkatalah Lloyd Wright, "...no mere builder can make architecture". Di dalam hal proses penciptaannya, Eduardo Torroja menambahkan bahwa, "...structural design is concerned not only with science and techniques, but also with art, common sense, sentiment, aptitude, and joy in creating pleasing outlines." Dalam hal seorang arsitek menarik garis outline dari rencana bangunannya ia tidak hanya bekerja dengan perhitungan-perhitungan matematisnya; intuisinya justru sering kali lebih banyak berbicara.

Sementara itu kebutuhan dan tuntutan manusia berkembang pula. Dari yang semula sekedar keinginan untuk berteduh dan berlindung dari anasir yang tidak baik di sekitarnya berkembang kearah hal-hal yang kurang pokok, menuju ke segala macam segi kenikmatan dan kemewahan, dan semuanya itu harus ditanggapi sebaik-baiknya oleh seorang arsitek.

Apabila semua kebutuhan tersebut sudah tercermin dalam sesuatu hasil arsitektur, maka dapatlah disebutkan bahwa bangunan itu telah mengekspresikan tempat dan jamannya, karena menurut ajaran ekologis bagaimanapun juga seseorang pasti tidak bisa sama sekali lepas dari lingkungannya, dan begitupun dari spirit jamannya. Maka sampailah kita pada sebutan bahwa bangunan itu berkepribadian nasional bahkan. Kepribadian nasional akan dengan sendirinya tercermin kalau saja seorang arsitek dengan sadar dan jujur berusaha untuk mengekspresikan tempat dan jamannya yang merupakan kompilasi dari ekspresi kebutuhan orang-orang yang berada di tempat dan jaman itu. Ini berarti bahwa kepribadian nasional sendiri adalah hasil atau akibat dari usaha manusia untuk memenuhi kebutuhannya —jadi tidak perlu dicari secara khusus— dan bahwa kepribadian nasional tersebut akan berubah dan berkembang menurut jamannya.

Mengingat hal-hal yang di atas jelaslah bahwa pendidikan calon-calon arsitek bukanlah perkara mudah. Ambivalensi arsitektur sebagai

ilmu dan seni menuntut para calon arsitek untuk bersiap di kedua bidang yang nampaknya saling bertentangan satu sama lain itu. Di samping itu ia harus cukup mengenal spirit jamannya--termasuk di dalamnya kebutuhan orang-orang yang hidap di jaman itu--serta keadaan lingkungannya. Dan lebih dari itu, harus ditunjang perkembangan imajinasi dan kreativitasnya agar mereka tidak terperosok ke dalam kelompok para abdi rutin yang tidak akan mungkin sanggup melahirkan yang baru dan yang nomor satu.



18.
Candi Singasari, Jawa Timur
(Sketsa penulis)

IX

KEPRIBADIAN DAN KEPRIBADIAN NASIONAL DALAM SENI

Kalau seni benar-benar merupakan ungkapan batin si seniman maka pastilah seni tersebut berkepribadian, memiliki ciri-ciri yang khas, karena ia membawakan pengalaman yang unik yang tersimpan dalam diri seniman penciptanya. Sementara itu kita tahu bahwa koleksi pengalaman manusia tidak mungkin sama, apalagi kalau kita ingat bahwa kejadian yang sama pun tidak akan memberikan pengalaman yang sama pada orang yang berbeda. Maka sebenarnya apabila seseorang seniman jujur terhadap dirinya sendiri, benar-benar ingin untuk mencurahkan apa yang ada dalam lubuk hatinya, dengan sendirinya akan tampaklah pribadinya. Kepribadian dalam seni tidak perlu dengan sengaja dicari-cari. Ia akan tumbuh dengan sendirinya. Apa yang akan diekspresikan dan bagaimana cara yang sebaiknya untuk mengekspresikan itulah yang harus dicari.

Pada masa seperti ini, di saat nilai-nilai individu begitu tinggi dihargai, para seniman banyak tergoda untuk mengejar nilai-nilai kebaruan, nilai-nilai yang khas, yang lain dari pada yang lain. Novelty menjadi tuntutan dimana-mana. Begitu jauh hal ini menyibuki para seniman sehingga rasanya itulah tema pokok karyanya: membuat yang lain dari pada yang lain dengan tidak jarang mengabaikan apa yang biasanya dicari dalam seni, dan dengan bayaran yang cukup tinggi pula, ialah menjadi pudarnya nilai-nilai kolektif, craftsmanship yang ngrawit, dan banyak lagi sifat-sifat ketradisionalan lainnya. Pada saat seperti itu hal-hal yang tradisional yang sifatnya kolektif cenderung untuk ditinggalkan orang. Maka ide kepribadian nasional dalam seni yang berpangkal pada seni tradisional pun terbawa serta.

Kepribadian nasional adalah suatu istilah yang lain sekali pengertiannya. Kepribadian nasional bukanlah hasil penjumlahan dari kepribadian-kepribadian yang ada di dalamnya. Kepribadian nasional adalah kekhususan yang dimiliki bersama yang kalau menilik khususnya pengalaman serta jiwa orang seorang seperti yang telah dipaparkan di atas, sukarlah

dibayangkan bagaimana mungkinnya. Kalau si A punya ciri khas, begitu pun si B, si C, dan seterusnya, menjadi susahlah dibayangkan apakah mereka itu bersama-sama masih memiliki ciri-ciri yang khas pula? Maka kecurigaan segera timbul, bahwa usaha pembinaan kepribadian nasional akan berarti jatuhnya korban yang sebaliknya, yaitu nilai-nilai yang individual sifatnya.

Apabila demikian halnya, nampaknya bisa dimengerti bahwa usaha pembinaan kepribadian nasional akan gagal. Dalam masyarakat modern seperti masyarakat kita ini, yang setiap anggotanya menyadari sekali harga dirinya, ingin dihormati citarasa dan kepentingannya, akan susahlah untuk menegakkan sesuatu dengan nilai-nilai yang sangat dihargakan itu sebagai korbanannya. Prinsip ekonomi mengajarkan bahwa hasil usaha itu harus lebih besar dari korbannya. Padahal kita pun tahu bahwa sebagian besar anggota masyarakat kita tersebut tidak merasa mendapatkan apa-apa dari kepribadian nasional ini. Kepribadian nasional ada di luar jangkauan orang-orang awam; walaupun ada juga sesuatu yang mereka peroleh dari sini, tetapi hal itu tidak disadarinya. Maka usaha yang menentang prinsip ekonomi itu (menurut kaca mata orang banyak) baru akan berhasil kalau ada penopangnya yang kelewat kuat. Tetapi apakah itu? Orang tentu tidak akan suka kalau hal itu berujud peraturan pemerintah misalnya. Masalah-masalah yang urusannya dengan buah budi daya manusia ini sebaiknya memang distimulasikan secara tidak langsung.

Marilah kita coba untuk menyiasati persoalan ini dari segi lain. Suatu hasil seni selain merefleksi diri seniman penciptanya juga merefleksi lingkungannya (bahkan diri si seniman itupun terkena pengaruh lingkungan pula). Lingkungan ini bisa berujud alam sekitar maupun masyarakat sekitar. Inilah beberapa contoh refleksi lingkungan atas perkembangan seni.

Jawa Tengah yang punya Merapi sebagai sumber batu alam mempunyai candi-candi yang terbuat dari batu alam, sedang Jawa Timur, terutama daerah pusat kerajaan Majapahit yang tidak mempunyai, meninggalkan bekas-bekas bangunan dari batu bata. Suku-suku Daya yang sampai sekarang masih tinggal di daerah yang alamnya masih buas, mendirikan rumahnya di atas tiang untuk menghindarkan diri dari gangguan binatang. Sedang rumah-rumah joglo kita adalah juga sesuai dengan curah hujan, panasnya udara, maupun kondisi sosial di sekitarnya. Kondisi sosial kita itu membuat kita selalu membuat pendopo di depan, karena kita selalu mengharap datangnya tamu setiap saat (tidak pakai janji dulu ataupun undangan sebelumnya), sedang orang-orang Barat tidak pernah mempunyainya. Dan menurut Herbert Read, di daerah-daerah yang alamnya

19.
Sudjoyono, "Di depan Kelambu terbuka" (1939 ?)

20.
Otto Djaya, "Penggodaan" (1950)

garang seperti daerah utara yang dingin atau gurun-gurun tropis yang terlalu panas, penduduknya tidak tertarik untuk menggambarkan alam itu dalam seninya.[1]

Maka sepantasnyalah kita bertanya, adakah alam dan masyarakat sekitar kita ini sudah berubah pula oleh kemajuan teknologi dan komunikasi modern, sehingga tidak mampu lagi memberikan kelainan dalam kesenian Indonesia? Dalam hal adat kebiasaan masyarakat kita memang sudah banyak kehilangan tradisi yang baik, seperti gotong royong misalnya (dan sementara itu nilai-nilai pergaulan barat yang baik juga belum sempat masuk). Tetapi teknologi modern belum banyak membuat alam kita berubah. Memang teknologi modern sanggup dalam banyak hal melepaskan ketergantungan kita kepada alam, tetapi yang demikian itu harus dibayar mahal dan itupun belum berarti bahwa alamnya berubah. Transportasi modern (walaupun belum juga terlalu modern) sanggup membawa semen Gresik ke Irian Jaya sehingga mereka tidak usah tergantung lagi pada kayu miliknya; kita bisa memerangi panasnya udara tidak dengan sebanyak-banyaknya membuka dinding, tetapi justru menutupnya dan menaruh a.c. di situ; dan beton sanggup menanggulangi hujan lebat walaupun karena mode orang membuat atap rumahnya datar dan seterusnya. Tetapi itu semua harus dibayar mahal.

Oleh karena itu, apabila baik-baik kita merefleksi terhadap faktor-faktor eksternal itu kita akan bisa menghasilkan sesuatu yang lebih wajar dan lebih murah, dan kiranya bukanlah suatu inpian kosong kalau kita masih mengharapkan adanya kepribadian nasional yang wajar pula. Sayang, karena harga individu yang membumbung tinggi, dan karena beratnya tekanan dominasi kebudayaan asing, kewajaran refleksi terhadap faktor-faktor eksternal tersebut menjadi terpojok ke sudut yang gelap dan terlupakan.

Orang selalu ingin yang lain dari pada yang sudah ada. Lucunya, mereka itu sudah puas kalau dapat membuat kelainan di sini, walaupun ia tahu benar bahwa yang seperti itu amat banyak terdapat di lain tempat. Suatu kelainan oleh karena seseorang mengimpor sesuatu dari luar. Mereka mengenyam kepuasan yang dangkal, hanya terbujuk oleh quasi-novelty saja. Alangkah lain apabila kita bisa menemukan sesuatu yang betul-betul baru, dan oleh karena yang baru itu merupakan penemuan di sini yang orijinal, maka yang baru itu tentu juga merefleksi keadaan di sini. Ini berarti bahwa penemuan baru itu adalah bentuk pemecahan

---

[1] Herbert Read, The Meaning of Art, Praeger, New York, 1972, p.78.

baru dari problem setempat, bukannya pemecahan problem orang lain yang dibawa kemari yang seringkali tidak punya dasar berpijak sama sekali. Kalau demikian halnya maka berarti kesenian kita berkembang, bukannya berganti.

Ada beberapa contoh dari impor yang belum cocok ini. Assemblage misalnya, yaitu seni menggatuk-gatukkan potongan-potongan logam. Di Indonesia ini, di mana sekerup tua saja ada harganya, tentulah bagi sebuah ciptaan assemblage berlainan situasinya dengan di Amerika yang mempunyai junk-yards berupa tumpukan mobil-mobil tua di mana-mana, dari mana seniman dengan mudah dapat mengambil bumper tua atau radiator atau apa saja yang cocok bagi idenya dengan gratis (bahkan mendapat ucapan terimakasih karena membantu membersihkannya!). Maka assemblage logam di sini agak kurang relevant. Memaksanya berarti memperbesar biaya, atau ada juga yang terpaksa harus puas dengan seng baru yang dipotong-potong, dilipat-lipat dan...dicat seperti besi tua. What a fake!

Demikian juga pop dan op-art yang lahir di sini, umumnya kurang berpijak pada fondasi yang kuat. Sebelum optical-art timbul harus timbul dulu banyak Josef Albers Indonesia dengan studi warnanya yang modern, dan harus menelusuri dulu buah karya Rudolf Arnheim tentang ilmu jiwa seni rupa itu.[2] Kalau dasar-dasar ini kita tidak mempunyainya maka kita hanya akan menjadi ekor-ekor cicak yang tidak tahu kemana sang kepala pergi.

Alhasil, kalau pandai-pandai kita menempatkan diri dalam situasi dan kondisi yang ada maka respons kita terhadapnya akan wajar dan apabila begitu berarti kita ini berkepribadian kuat. Karena bagaimanapun juga situasi dan kondisi kita masih memiliki beberapa persamaan fondamental, maka seni yang kita ciptakan sebagai refleksinya juga masih akan terikat oleh benang emas yang halus tetapi kuat. Pasti sepintas lalu perwujudan kesenian kita yang demikian itu tidak akan seseragam kesenian tradisional di masa lalu, karena kesamaan faktor eksternal tersebut tidak didukung oleh kesamaan faktor internalnya, yaitu jiwa para seni-

---

[2] Rudolf Arnheim, Art and Visual Perception, University of California Press, Berkeley, 1969, 408 pp; Toward a Psychology of Art, University of California Press, Berkeley, 1972, 369 pp; Visual Thinking, University of California Press, Berkeley, 1972, 345 pp.

mannya. Namun sebaiknya kita terima saja keadaan seperti itu, sebab lebih dari pada itu berarti utopis. Nah dicari: alasan yang lain lagi untuk menunjang kewajaran usaha pembinaan kepribadian nasional kita dalam seni.

21.
Agus Djaya, "Dalam Taman Nirwana" (1950)

X

MENYUSURI USAHA ORANG MENCARI KEPRIBADIAN NASIONAL

Sekarang banyak lip-service yang menganjurkan untuk mencipta yang sesuai dengan kepribadian nasional, walaupun yang bersangkutan tidak juga mengetahui dengan pasti bagaimana kesenian yang berkepribadian nasional itu. Tidak mengherankan. Sudah lama masalah ini dicoba untuk dirumuskan, namun hasilnya selalu tidak jelas. Sudah dicoba untuk mendekati masalah tersebut dari berbagai jurusan, tetapi selalu hanya berhenti pada mengkonstatasikan pentingnya masalah ini, dan tidak pernah sampai pada perumusan bagaimanakah polanya. Paling jauh sampailah orang pada kesimpulan yang simpulnya masih di awang-awang dan susah untuk diraih, misalnya: kesenian yang berkepribadian nasional adalah yang berdasar atas kesenian bangsa, atau yang menurut atau sesuai dengan nilai-nilai Pancasila. Tetapi inipun dapat dimengerti. Seperti halnya usaha untuk merumuskan pakaian sopan (yang pernah juga disimposiumkan di Yogya dengan hasil nol), hal-hal seperti ini memang susah diformulasikan.

Tulisan ini juga tidak punya pretensi untuk membuat penjelasan. Seperti bunyi judulnya, hanya sekedar ingin untuk mengetengahkan beberapa usaha yang pernah dicoba orang, khususnya dalam praktek seni lukis (jadi tidak secara spekulatif). Dan itupun tidak lengkap.

Sejak jaman Persegi di tahun tigapuluhan, pada saat para pelukis mulai berkeinginan untuk memanfaatkan seninya sebagai salah satu upaya perjuangan kemerdekaan, banyak di antara mereka itu yang ingin untuk melukis yang khas dan tidak seperti lukisan para penjajahnya. Maka mulailah sejak itu perjuangan yang panjang dan sulit ini. Memang panjang dan sulit, karena tampaknya sampai sekarangpun usaha tersebut belum menunjukkan hasilnya yang memuaskan. Bahkan beberapa tahun yang lalu satu di antara para pelukis itu sendiri meneriakkan kegagalannya dengan ucapannya yang menggunjingkan, bahwa seni lukis Indonesia belum ada. Maksudnya tidak lain adalah bahwa usaha yang berkepanjang-

an itu belum berhasil, belum sanggup menumbuhkan suatu seni lukis yang khas Indonesia.

Agus Djaya dengan lukisan-lukisannya seperti "Arjuna Wiwaha", "Dalam Taman Nirwana", berusaha untuk mencari kepribadian nasional melalui relief-relief Borobudur. Relief-relief tersebut diolahnya kembali, dibubuhi dengan warna-warna interpretasinya, dan menjadilah suatu lukisan yang khas Agus. Dan karena ia memasukkan kembali warisan nenek moyang yang tidak kepalang tanggung itu, maka ia berharap bahwa lukisannya akan berkepribadian nasional. Usaha yang serupa (tentu saja dengan hasil yang sedikit berlainan) juga dilakukan oleh adiknya, Otto Djaya, dalam karyanya misalnya "Penggodaan".

Surono dengan "Ketoprak"nya, Affandi dengan sekian banyak tema-tema minum tuak, adu ayam, dan sebagainya, berusaha untuk menemukan kepribadian nasional itu dengan jalan memotret obyek-obyek yang khas Indonesia. Begitupun sederet pelukis lain seperti Hendra dengan "Sekaten", "Mencari Kutu Rambut", Batara Lubis dengan "Grobag-grobag", dan masih banyak lagi.

Ada pula yang beranggapan bahwa cara cipta Indonesia adalah dekoratif. Maka tokoh-tokoh seperti Kartono Yudhokusumo dengan lukisannya "Bandung", "Bunga-bunga Anggrek", Widayat (tempo dulu) dengan "Kuda-kuda" nya, adalah di antara mereka yang menelusuri kepribadian bangsa melalui corak tradisional. Di Bali langkah ini jelas sekali tempat pijakannya karena tidak ada jarak waktu antara seni lukis tradisional dengan seni lukis sesudahnya. Dengan sedikit memberi nafas individu menjelmalah seni tradisional ini menjadi seni baru yang berkepribadian nasional.

Abas Alibasjah dan Widayat adalah beberapa di antara mereka yang berusaha untuk mendapatkan lukisan yang berkepribadian nasional dengan jalan mengangkat seni yang terdahulu, yaitu topeng-topeng dan patung-patung primitif, boneka dan mainan anak-anak lainnya (folk art), untuk dijadikan materi lukisan-lukisannya. "Bahan mentah" tersebut lalu digarapnya kembali membentuk lukisan-lukisan yang semi abstrak. Periksa lukisan-lukisan Abas "Dekoratif", "Kesibukan Kota", "Ayam Tempat Harta", dan sekian banyak karya-karya batiknya sekarang. Yang serupa itu juga dikerjakan oleh Bagong Kussudiardjo, si pelukis-penari kita itu, dengan figur-figur wayangnya. Khususnya karya-karya batik ini, sekarang berkembang seperti cendawan di musim hujan; bukan Abas dan Bagong saja yang menekuninya, melainkan hampir setiap pelukis (dan banyak juga petualang-petualang pelukis) telah mencobanya. Rupanya perkembangan ini selain digalakkan oleh motor turisme juga oleh keinginan untuk membuat yang Indonesia melalui teknik batik, karena teknik tersebut telah diidentikkan dengan Indonesia.

Masih perlu dipertanyakan, apakah aransemen baru dari hal-hal yang sudah ada itu, baik relief Borobudur, topeng-topeng primitif, maupun keadaan sekitar Indonesia, berwatak Indonesia atau tidak, sebab pemandangan dan orang-orang Indonesia yang sudah terlampau sering dilukis oleh pelukis-pelukis asing juga belum menjadikan jaminan bagi lukisannya untuk bernafaskan Indonesia. Perhatikanlah misalnya, "Wanita dan Gadis Bali" karya Theo Meier (Swiss). Dan dalam praktek banyak juga kita jumpai lukisan Indonesia dengan tema-tema Indonesia tetapi kurang bernafaskan Indonesia karena resep aransemennya menggunakan resep-resep Barat.

Pertanyaan selanjutnya, mungkinkah hal ini dibalik? Maksudnya, kalau kita sudah menemukan nafas Indonesia itu, bisakah segala macam obyek kita angkat dengan tanpa resiko bahwa lukisan kita akan tidak berkepribadian nasional? Kalau pertanyaan terakhir ini jawabannya adalah "ya", maka yang lebih perlu kita cari tentunya adalah nafas Indonesia itu, bukan apa yang akan diberi nafas.

Kalau kita teliti hasil-hasil percobaan di atas, memang sering kali kita jumpai bahwa yang Indonesia hanya obyeknya saja, terutama pada karya-karya seniman muda yang belum sempat menangkap sifat-sifat keindonesiaan tersebut dengan baik. Warnanya tidak keindonesiaan, iramanya tidak, dan atmosfir yang dihasilkannya pun tidak menggambarkan keindonesiaan.

Nah, kenapa tidak kita cari bagaimanakah warna-warna Indonesia itu, irama Indonesia itu, dan suasana yang Indonesia itu, untuk memberi nafas yang Indonesia. Seperti halnya dalam musik, sesuatu lagu dengan segera dapat kita tangkap apakah itu irama Sunda atau Bali. Lagu-lagu "Sakura-Sakura", ataupun "Kojo no Tsuki" nya Rentaro Taki, walaupun kata-katanya diganti dengan syair manapun juga, nafasnya tetap dapat kita rasakan sebagai nafas Jepang. Maka apabila yang serupa itu dapat kita tangkap dalam seni rupa, berarti kita menangkap hakekat, bukan sekedar riaknya. Dan kalau hakekat ini ada, maka apapun variasinya, nafas keindonesiaannya tetap terjamin.

Tetapi jalan mencari hakekat ini memang lebih sulit, lebih gelap dan rumit, sehingga rupanya enggan orang melakukannya. Sebetulnya kalau toh dimulai menggarapnya, hasilnya akan memadai dengan jerih payahnya. Sayang, tampaknya di republik ini usaha yang lebih cepat membawa hasil, walau hasil semu sekalipun, akan lebih populer dari usaha yang lebih mendalam dan lebih mapan. Jika yang berpredikat sarjana saja belum tentu bersedia menunaikan tugas penelitiannya, janganlah mengharap para seniman, yang (walaupun tidak) di sini masih berkonotasi emosional dan non-ilmiah, untuk melakukannya.

Nah, ucapan selamat tertuju kepada para seniman yang sudah berada di jalan yang benar, jalan manapun yang ditempuhnya. Ada banyak jalan ke Roma!

22.
"Tarian" dari relief Borobudur

ASKI
PERPUSTAKAAN
SURAKARTA

XI
APRESIASI SENI RUPA*

Apakah Apresiasi Seni itu

Perkataan "apresiasi" berasal dari kata asing "appreciatie" (Belanda), "appreciation" (Inggris), dan menurut kamus-kamus Inggris, "to appreciate", yaitu bentuk katakerjanya, berarti: to judge the value of; understand or enjoy fully in the right way (Oxford); to estimate the quality of; to estimate rightly; to be sensitively aware of (Webster); dan masih ada pula yang menambahnya dengan ... to be sensitive to the aesthetic value of.

Maka secara umum mengapresiasi kurang lebih berarti: mengerti serta menyadari sepenuhnya sehingga mampu menilai semestinya; sedang dalam hubungannya dengan seni menjadi: mengerti dan menyadari sepenuhnya seluk-beluk sesuatu hasil seni serta menjadi sensitif terhadap segi-segi estetiknya, sehingga mampu menikmati dan menilai karya tersebut dengan semestinya. Namun banyak yang beranggapan bahwa menilai dengan semestinya sesuatu hasil seni itu tergolong terlalu berat bagi orang awam, sehingga bagi mereka itu cukuplah apabila sensitivitas dan pengertiannya itu mampu mengantarkannya untuk menikmati karya tersebut semestinya, dan terserahlah kepada para kritikus untuk mengadakan penilaian yang musykil itu.

Ada yang mengatakan bahwa mengadaan apresiasi sama dengan "sharing the artist's experience", ikut serta merasakan apa yang dialami oleh si seniman, dan bahkan lebih lanjut lagi ada pula yang menambahkan bahwa "geniessen ist nachschaffen", bahwa mengapresiasi sama saja dengan men-

---

*Sebagai seorang yang mengususkan diri dalam seni rupa, penulis merasa kurang enak untuk menjuduli tulisan ini dengan "Apresiasi Seni" saja, walaupun penulis yakin bahwa dengan sedikit penyesuaian, apa yang tertulis di sini dapat juga disubstitusi dengan cabang-cabang seni lainnya.

ciptakannya kembali. Maka jelaslah bahwa mengadakan apresiasi seni tidak cukup dengan sekedar mengerti, misalnya menggambarkan apakah hasil seni itu, melainkan harus sampai kepada aspek-aspeknya yang lebih dalam. Tidak cukup sekedar tahu bahwa sesuatu lukisan menggambarkan pemandangan atau potret Jendral Sudirman, tetapi memahami juga apa yang ingin disampaikan oleh si pelukis dengan tema-temanya itu.

Tidaklah mengherankan kalau sementara orang sampai-sampai mengatakan bahwa orang yang dapat menikmati hasil seni itu dapat disebut sebagai "seniman pasif". Namun sebutan ini jelas kurang tepat. Walaupun kita menyadari bahwa memang besar andil seorang penonton seni, apalagi kalau diingat bahwa seni rupa memiliki dua aspek yang berbeda, yaitu benda seninya yang obyektif dan hasil pengamatan kita terhadap benda seni itu yang subyektif sifatnya, tetapi tidak semestinyalah kita menyebut seniman kepada seseorang yang tidak menghasilkan seni. Lagi pula predikat "pasif" tersebut justru akan menyesatkan. Seorang penonton seni banyak mengambil bagian dalam proses apresiasi seni ini yang jelas tidak kurang aktifnya.

Perlukah Apresiasi Seni itu

Bahwasanya pada suatu saat orang memandang perlu untuk menyelenggarakan apresiasi seni, jelas menunjukkan bahwa di saat itu terjadi kepincangan, yaitu adanya jarak antara seni dan masyarakatnya. Gejala itu nampaknya merupakan suatu hal yang melekat pada dunia modern ini. Dalam struktur masyarakat tradisional seperti misalnya masyarakat Bali beberapa waktu berselang, seni benar-benar merupakan bagian yang integral dari seluruh masyarakat. Setiap anggota masyarakat berpartisipasi dalam kegiatan seni. Mereka bersama-sama mendirikan pura dan beramai-ramai menari untuk kepentingan agama mereka. Dalam keadaan seperti itu jelas tidak timbul masalah perlu atau tidaknya apresiasi seni diselenggarakan. Pada dasarnya setiap orang adalah seniman, dan dengan demikian setiap orang faham akan seni yang bersama-sama mereka buat.

Tetapi masyarakat modern tidak mungkin lagi berhal seperti itu. Spesialisasi yang makin lama makin menyempit saja itu tidak memungkinkan lagi bagi setiap anggota masyarakat untuk menjadi seniman pencipta. Dan sementara itu seni modern juga berkembang menjadi sesuatu yang susah diikuti. Berlainan dengan seni tradisional yang selalu menggunakan pola-pola bentuk yang sama dan sudah disepakati bersama sehingga dengan demikian mudah diikuti oleh khalayak ramai, seni modern justru mengejar novelty, mengejar yang baru, yang lain dari pada yang lain. Horison seni

modern tidak kenal batas, kecuali batas kemampuan imajinasi senimannya. Standarnya pun selalu goyah, berubah terus, sehingga apa yang sudah kita kenal pada suatu saat bisa saja tidak mungkin diterapkan untuk menyiasati seni yang baru.

Untuk menghadapi keadaan serupa itu tidak ada yang lebih ampuh dari sensitivitas, kreativitas, dan keterbukaan hati; dan oleh karena kenyataannya kualitas seperti itu adalah barang luks yang susah didapat dalam pendidikan kita, sedang untuk menumbuhkannya masih diperlukan setidaknya satu generasi lagi, maka harus ada usaha jangka pendek untuk menjadikan tamasya indah dalam dunia seni ini bisa dinikmati orang banyak. Di sinilah letak pentingnya pengajaran apresiasi seni, yaitu suatu program jangka pendek untuk mengusahakan agar ciptaan-ciptaan yang indah itu tidak mubadir.

Ada lagi satu hal yang tidak lazim, namun nyatanya telah menjadikan situasi hubungan seni dan masyarakat ini bertambah parah lagi. Seni tradisi yang biasanya selalu harmonis dengan masyarakat pendukungnya itu kini di Indonesia mengalami juga nasib yang sama. Seni tradisi juga sudah menjadi isoterik karena sebagian besar pendukungnya sudah meninggalkannya dengan alasan yang dibuat-buat, bahwa seni tradisi sudah tidak sesuai lagi dengan arus perkembangan jaman, sudah tidak memadai cita rasa modern. Maka alangkah celaka masyarakat kita sekarang ini; dengan yang baru belum kenal, dengan yang lama sudah lupa. Dalam keadaan seperti ini apresiasi seni menjadi lebih penting lagi.

Manfaat Apresiasi Seni

Tujuan pokok penyelenggaraan apresiasi seni adalah menjadikan warga masyarakat "melek seni", dapat menerima seni secara semestinya. Dengan demikian maka tidak akan sia-sialah sekian banyak karya seni itu diciptakan oleh para seniman.

Seni adalah ungkapan dari pengalaman-pengalaman yang terpilih. Cerita pendek misalnya, tentu tidak akan sekedar menceritakan hal-hal yang biasa, yang sehari-hari, melainkan sesuatu pengalaman yang khas yang tidak dialami oleh sebarang orang pada setiap saat. Jadi dengan membaca cerita pendek itu kita akan mendapat pengalaman baru secara intensif, karena sudah disajikan secara terpilih. Begitu pun lukisan. Pengalaman-pengalaman visual yang teramat biasa tidak akan dilukiskan. Setiap obyek yang menjadi daerah perhatian seorang seniman selalu mempunyai kelainan dan keunikan yang berharga. Maka alangkah sayang apabila intisari dari macam-macam pengalaman tersebut tidak sampai kepada kita

hanya lantaran kita tidak mampu menerimanya. Dan sebaliknya, alangkah akan kaya jiwa kita dengan pengalaman-pengalaman yang mengasyikkan, sekiranya kita sanggup menerima curahan pengalaman-pengalaman itu.

Maka dengan demikian apresiasi seni berarti usaha pemberian kesempatan kepada warga masyarakat untuk menjadi kaya jiwanya, dan dengan demikian juga sehat rohaninya karena terisi dengan pengalaman-pengalaman yang positif sifatnya. Terutama sekali menghadapi masyarakat modern dengan kemajuan teknologinya yang memungkinkan anggotanya memperoleh lebih banyak waktu kosong, seni adalah isiannya yang baik. Sejak revolusi kebudayaan dalam jaman Neolitikum yang merupakan kejadian pertama yang membebaskan manusia dari tugas rutinnya sehari-hari, manusia makin sanggup menyisihkan waktunya dari kejaran kebutuhan pokok. Dan kini di masa memuncaknya industrialisasi dan mekanisasi ini tangan manusia banyak digantikan oleh alat-alat buatannya, sehingga akhirnya ia akan menjadi majikan dari sekian mesin otomatis di sekitarnya. Maka waktu kosong yang terjadi karenanya akan sangat berbahaya apabila tidak disiapkan dengan baik calon isinya.

Selain itu, di sekolah-sekolah kita apresiasi seni juga dapat dibawa ke arah salah satu tujuan pendidikan nasional kita, ialah cinta bangsa dan cinta sesama. Dengan mengenali dengan baik hasil-hasil seni tersebut orang akan mengagumi para penciptanya, dan karena seni memiliki aspeknya yang regional (khususnya seni tradisional) dan juga yang universal sifatnya (seni modern), maka seni dapat memupuk kecintaan kepada bangsa sendiri sekaligus kecintaan kepada sesama manusia.

Last but not least, apresiasi seni juga besar manfaatnya bagi peningkatan ketahanan budaya manusia. Dari pembeberan sejarah seni budaya kita jelaslah bahwa dalam seni budaya berlaku juga hukum osmosa dalam ilmu alam, yaitu cairan yang lebih pekat akan lebih banyak mengalir ke cairan yang kurang pekat daripada yang sebaliknya. Begitu pun dalam hal seni budaya. Pendukung kebudayaan yang merasa lemah akan lebih suka mengimpor ide-ide dari luar yang dirasanya lebih tinggi nilainya. Oleh karena dalam ibarat osmosa tesebut pada saat ini tidak mungkin kita mengganti membran yang membatasi dua cairan itu dengan bahan yang kedap air, karena nyatanya komunikasi modern justru makin besar melubangi dinding-dinding pemisah tersebut, maka jalan yang masih tinggal ialah menjadikan cairannya lebih pekat, agar tidak banyak lagi kemasukan cairan asing.

Generasi muda kita sekarang berada dalam keadaan kurang kenal akan warisan nenek moyangnya, dan karena kurang kenal maka juga kurang sayang akan warisan yang tinggi nilainya itu. Mereka selalu silau melihat apa-apa yang datang dari luar. Memang, kita boleh silau melihat teknologi barat. Tetapi kesenian barat? Amboi, banyak sekali kesenian kita ini justru dikagumi oleh mereka, kenapa kita tidak mengetahuinya? Tinggi rendah seni tidak identik dengan tinggi rendahnya teknologi yang mendukungnya (walaupun perlu diingat bahwa seni terjalin erat dengan teknologi yang mendukungnya!). Dari masa ke masa seni tidak berkembang dalam arti makin lama makin baik, melainkan seni berubah terus dari satu keadaan ke lain keadaan. Seni primitif misalnya, tidak harus lebih jelek dari seni klasik ataupun seni modern. Ini berarti bahwa dalam kesenianlah setidak-tidaknya kita bisa menang dari orang barat. Alangkah sayang kalau hal ini justru diabaikan. Seni dapat menumbuhkan harga diri anak-anak kita dalam berhadapan dengan dunia luar. Tetapi nyatanya dalam hal ini pun mereka berkecil hati, mereka silau oleh apa yang datang dari luar, karena kita tidak pernah memperkenalkan kepada mereka kebesaran kesenian kita sendiri. Marilah kita lihat kurikulum sekolah-sekolah kita (beserta praktek pelaksanaannya) dari SD sampai ke perguruan tinggi; sama sekali tidak ada usaha yang jelas ke arah itu. Jadi bukan salah mereka apabila mereka itu tidak mengenalnya dan tidak menyayanginya.

Maka apresiasi seni, khususnya apresiasi seni tradisional, mutlak perlunya.

Cara-cara Pendekatan

Ada beberapa metoda pendekatan apresiasi seni yang telah dicoba orang, masing-masing dengan kelebihan dan kekurangannya sendiri. Situasi dan kondisi menentukan juga pendekatan mana yang paling sesuai untuk sesuatu tempat dan waktu.

a. Pendekatan Aplikatif: yaitu apresiasi seni yang ditumbuhkan dengan melakukan sendiri penciptaan-penciptaan seni. Sejalan dengan doktrin Dewey, "Learning by Doing", metoda ini memang baik dan wajar sekali. Dengan melakukan sendiri macam-macam kegiatan seni maka yang bersangkutan akan kenal secara mendalam apa dan bagaimana seni yang dibuatnya itu. Sama halnya dengan di masa lampau pada waktu semua warga masyarakat berolah seni, maka apresiasi seni tidak ada perlunya. Tetapi tentu saja cara pendekatan ini memerlukan waktu yang lama sehingga rasanya kurang kena diterapkan sebagai program jangka pendek. Taruhlah misalnya, kalau hal ini dimulai sejak dari SD dengan baik dan teratur, maka dapat diharapkan anak-anak kita akan memiliki pengenalan yang cukup untuk mengembangkan minatnya terhadap seni. Tetapi kenyataannya

masyarakat kita tidak memiliki latar belakang pendidikan seperti itu, dan waktu yang disediakan untuk peningkatan daya apresiasi seni untuk mereka terang tidak cukup lama untuk dapat memanfaatkan pendekatan ini, apalagi pada waktu masa peka untuk itu sudah agak lama terlampaui. Namun dengan dikombinasikan dengan pendekatan-pendekatan yang lain, cara ini baik juga untuk dipraktekkan, apalagi kalau diingat bahwa sesungguhnya di masyarakat banyak bakat-bakat seni terpendam yang tidak sempat mendapatkan pembinaan. Mungkin pemiliknya tidak menyadari akan bakatnya, atau mungkin pula ia tidak bersedia untuk menjadikannya pilihan hidupnya. Dari kursus-kursus melukis yang pernah ada sering kita ketemukan bakat-bakat terpendam seperti itu, dan seperti halnya batu permata, begitu kena gosok muncullah sesuatu yang menakjubkan daripadanya.

b. Pendekatan Kesejarahan: ialah apresiasi seni yang ditempuh melalui pengenalan sejarah seni. Penciptaan demi penciptaan, peristiwa demi peristiwa yang masing-masing memiliki problemnya sendiri, dibicarakan dan dibahas dan dengan demikian diharapkan orang akan memahami apa-apa yang ada di balik tiap penciptaan itu dan selanjutnya memungkinkan baginya untuk menikmatinya. Misalnya, dengan mempelajari sejarah seni seseorang akan mengerti mengapa batik Pekalongan lebih meriah warnanya daripada batik Yogyakarta, kenapa Borobudur berbentuk seperti itu (dan kalau tahu alasannya pasti akan lebih mengaguminya!), dan kenapa pula wayang Jawa Tengah lebih lanjut setilirannya daripada wayang dari Bali. Selanjutnya, dengan mempelajari evolusi perkembangan seni modern dari realisme ke impresionisme, fauvisme, ekspresionisme, ... sampai ke seni abstrak, orang akan lebih mudah menangkap kenapa wajah seni modern kita sekarang seperti itu. Begitulah seterusnya.

Pendekatan ini juga belum luput dari kesulitan waktu. Kalau sejarah seni rupa Indonesia saja sudah cukup banyak, apa lagi sejarah seni rupa dunia. Tidak akan selesai diajarkan dalam satu dua tahun. Padahal lazimnya, kalau kita mengejar jatah agar seluruh bahan dapat diselesaikan, maka pengajaran menjadi tidak mendalam dan korban pertama untuk dicampakkan adalah justru hal-hal yang dapat menjadikan orang sanggup menikmati hasil-hasil seni yang diterangkan. Maka pengajaran sejarah seni yang dimaksud sebagai sarana pengenalan dan pemupukan kecintaan pada seni ini terpaksa harus berakhir dengan penghafalan sederet fakta-fakta sejarah yang membosankan. Untuk menghindarkan diri dari keadaan ini, paling-paling kita harus membuat capita selecta dari beberapa hal yang menarik dan problematik dalam sejarah, diimbangi dengan penyajian yang menarik pula.

c. Pendekatan Problematik: yaitu menyoroti masalah serta liku-liku seni sebagai sarana untuk dapat menikmatinya secara semestinya. Bukan urutan waktu seperti dalam pendekatan historik yang diutamakan di sini, tetapi deretan problem-problem senilah yang harus dibahas satu-satu. Misalnya, kenapa manusia menciptakan seni, hubungan antara seni dan keindahan, seni dan ekspresi, seni dan alam, macam-macam aliran dalam seni, dan masih banyak lagi problem-problem yang kalau dibahas akan membuka tabir yang menyelubungi seni ini.

Dalam beberapa hal metoda ini dapat mengatasi kesulitan pada metoda sebelumnya. Dalam pendekatan ini hanya hal-hal yang punya persoalan yang pantas untuk dibahas saja yang diketengahkan, sehingga dengan demikian waktu tidak akan terbuang untuk membahas juga ulangan-ulangan yang sama masalahnya. Tambahan pula dalam metoda ini kita dapat mengambil contoh dari sana-sini, baik dari Indonesia sendiri maupun dari khazanah kesenian dunia sehingga besar sekali kemungkinan untuk mengadakan variasi yang akan menambah luas horison seni yang ditimbulkan. Namun jalan ini tidak mustahil menjadi terlampau teoritis sifatnya dan membelok dari tujuan semula, yaitu ajakan untuk menikmati hasil seni dengan sewajarnya.

Walaupun demikian, diantara ketiga pendekatan tersebut di atas rasanya yang ketiga ini adalah pilihan yang terbaik, yakni memberikan tuntunan apresiasi seni dengan approach problematik. Dengan beberapa persyaratan tertentu dalam pelaksanaannya, jalan ini akan terhindar dari segi-seginya yang negatif. Persyaratan tersebut ialah:

1. Harus ada bantuan visual aids yang cukup. Kalau mungkin dengan benda seni yang sebenarnya, baik dengan jalan mengunjungi pameran-pameran yang ada, studio-studio seniman, maupun (kalau sudah ada) gallery atau museum yang secara tetap menyajikan karya-karya tersebut. Di kampus atau di pusat-pusat kesenian tidak mustahil bahwa untuk tujuan ini diselenggarakan pameran secara khusus. Bahkan dapat juga sang seniman didatangkan bersama karyanya yang menambah satu nilai positif lagi, yaitu kemungkinan berdialog antara seniman dengan konsumennya. Dalam masa pemerintahan Nixon di Amerika Serikat pernah hal terakhir ini digalakkan di sekolah-sekolah.

   Apabila benda seni yang sebenarnya tidak mungkin diusahakan (dan hal ini tidak mustahil bagi daerah-daerah yang jauh dari pusat kegiatan kesenian), maka setidak-tidaknya harus dapat diusahakan reproduksinya baik dalam bentuk slide berwarna maupun reproduksi cetak berwarna seperti yang pernah dilakukan atas sebagian lukisan koleksi Bung karno.

23.
Patung Prajñāpāramitā dari Singasari yang merupakan patung terindah dari masa klasik Indonesia

2. Dalam memilih contoh seberapa boleh diambilkan dari apa-apa yang ada di dalam negeri. Apabila contoh yang diinginkan tidak terdapat di dalam negeri baru kita layangkan pandangan kita keluar. Misalnya, lukisan pemandangan yang naturalistik, tema sosial yang realistik, ataupun karya-karya yang dekoratif selalu dapat dicari dari khazanah seni lukis Indonesia. Maka kehadiran karya Millet atau Constable hanyalah sebagai perbandingan saja. Tetapi kubisme atau op-art tidak akan kita peroleh dari dalam dan dengan demikian Picasso dan Riley perlu diambil sebagai contohnya.

   Kebijaksanaan tersebut selain dimaksudkan untuk mendekatkan atau memperkenalkan kesenian kita sendiri juga untuk menjadikan persoalannya lebih kena. Dalam keadaan yang wajar kesenian sendiri harus lebih mudah ditangkap daripada kesenian asing, karena latar belakangnya sudah kita kenal baik-baik. Bahwasannya keadaan sekarang tidak demikian, jelas menunjukkan adanya ketidakberesan di sektor ini.

3. Didaktik: Karena maksud usaha ini adalah memperkenalkan seni kepada khalayak ramai, maka seberapa boleh cara penyajiannya harus dibuat semenarik mungkin. Apalagi kalau diingat bahwa apa yang diperkenalkan itu bagi sebagian besar orang dianggap sebagai tidak berguna atau setidak-tidaknya karena kekurangmengertian sudah ada rasa enggan terhadapnya. Selanjutnya, karena akan susah juga untuk merekrut pelaksana-pelaksana yang dengan kepribadiannya sendiri sanggup memilih dan menentukan bahannya yang tepat, maka adanya sebuah buku petunjuk pelaksanaan akan sangat membantu. Kalau ada audio-visual aids yang berupa film bersuara ataupun koleksi slide yang sudah disertai dengan rekaman keterangannya, pastilah akan lebih baik.

   Akhirnya perlulah disadari bahwa bagaimanapun juga apresiasi seni tidak akan sanggup menghantarkan si penerimanya sampai ke tempat tujuan, menjadikan manusia-manusia yang benar-benar sensitif dan melek seni. Kalau saja usaha ini mampu membukakan pintu yang biasanya tertutup rapat-rapat untuk seni, mampu menghalau prejudices yang biasanya bercokol kuat-kuat, kiranya memadailah sudah. Lagipula sebagai usaha crash program tentu saja kurang sempurna, dan oleh karena itu tidak boleh dilupakan program jangka panjangnya, yaitu mengisi sekolah-sekolah kita dengan pendidikan seni rupa yang baik.

XII

SUBYEKTIVITAS DAN OBYEKTIVITAS DALAM PENGAMATAN SENI RUPA

Dalam menghadapi sesuatu hasil seni rupa Feldman membedakan antara "visual form" dengan "aesthetic structure". Yang dimaksudnya dengan yang pertama ialah benda seninya, suatu eksistensi yang dapat dilihat, sedang yang kedua yaitu hasil pengamatan kita terhadap benda seni tersebut sebagaimana yang terlihat oleh mata kita, yang tentunya amat dipengaruhi oleh kondisi alat penglihatan kita itu (di samping oleh macam-macam hal lainnya). Tegasnya, visual form adalah obyektif, dan aesthetic structure adalah subyektif.[1]

Bahwa keduanya memang berbeda, kiranya sudah cukup jelas, misalnya saja terlihat dari adanya kenyataan bahwa tidak semua orang dapat menangkap segala macam warna. Contoh yang lebih ekstrim lagi: bagi orang buta dunia yang indah ini gelap, dan dalam hal ini perbedaan antara "visual form" dan "aesthetic structure" mencapai puncaknya.

Dari keterangan di atas dapat diambil kesimpulan bahwa tidak sedikit andil penonton dalam menanggapi sesuatu hasil seni. Namun apabila kita ingat akan peristiwa illusi misalnya, hal tersebut akan dapat diperjelas lagi.

Sering kita membuat kekeliruan-kekeliruan optis yang dalam seni rupa ada untung dan ada pula ruginya. Bahwa kita dapat menangkap sebagian besar dimensi yang ketiga dalam sesuatu karya yang dua dimensional, adalah juga karena ilusi optis; barang-barang yang jauh dibuat kecil, garis yang sejajar dijadikan berpotongan di cakrawala, demikian juga warna-warna yang panas terlihat lebih dekat, yang dingin terasa lebih jauh, dan sebagainya.

---

[1] Edmund Burke Feldman, Art as Image and Idea, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1967, p. 278.

Dalam op-art (optical art) gejala ini justru dimanfaatkan untuk menghidupi jenis kesenian tersebut. Mereka buat gerakan-gerakan atau getaran-getaran semu dengan mempertentangkan warna yang khromanya komplementer dan gelap terangnya sama, maupun melewati bentuk-bentuk yang dualistik dan dapat menimbulkan efek osilasi.

Sebagaimana diketahui, orang-orang yang sama-sama memiliki penglihatan sempurna sekalipun, tidak akan bisa memperoleh pengalaman yang sama dalam menanggapi suatu hasil seni yang sama, yang sudah terang memiliki visual form yang sama. Bukan itu saja. Bahkan orang yang sama pun akan memperoleh pengalaman yang berbeda dalam menanggapi barang yang sama tersebut dalam waktu yang berbeda.

Hal yang pertama disebabkan karena setiap orang mempunyai latar belakang pengalaman yang berbeda, sedang yang kedua disebabkan karena minat ataupun "mood" seseorang pada suatu saat berbeda dari minat atau "mood"nya di saat yang lain. Kedua hal ini jelas pula dari contoh-contoh berikut. Katakanlah, kita membaca kisah yang sama tentang perjalanan seseorang. Diceritakan misalnya bahwa dalam kisah itu orang tersebut lagi menuruni sebuah bukit melalui jalan setapak dengan lurah yang terjal di kanan kirinya. Maka akan terbayanglah oleh kita bukit-bukit dan jurang yang pernah kita lihat sendiri. Pengalaman-pengalaman kita sendiri akan kita proyeksikan kepada apa yang sedang kita tanggapi tersebut, dan oleh karena tidak ada dua orang yang memiliki pengalaman yang sama, jelaslah bahwa hasil tanggapannyapun akan tidak sama pula.

Selanjutnya, hal yang kedua dapat diberikan penjelasannya demikian. Selagi kita lapar tanggapan kita terhadap sesuatu makanan, akan jauh berbeda dengan di kali lain sewaktu kita dalam keadaan kenyang. Begitupun dalam memandangi hasil-hasil seni rupa, minat dan mood kita akan besar pengaruhnya dalam pembentukan "aesthestic structure" menurut istilah Feldman di atas. Berdasarkan kenyataan tersebut maka definisi seni Tolstoy bahwa seni adalah kegiatan manusia untuk mengekspresikan pengalaman-pengalamannya kepada orang lain sehingga orang lain itu akan mendapatkan pengalaman yang sama, tampak sebagai suatu definisi yang sukar dipertahankan. Dan dalam hal ini Akhdiat K. Miharja cukup hati-hati dengan menyatakan bahwa: Seni adalah kegiatan rohani manusia yang merefleksi realitas (kenyataan) dalam sesuatu karya, yang berkat bentuk dan isinya mempunyai daya untuk membangkitkan pengalaman-pengalaman tertentu dalam alam rohani si penerimanya. Akhdiat hanya menyebutkan adanya penularan kegiatan rohani dan kegiatan rohani tersebut tidak usah harus sama. Jadi bukan menimbulkan "transfer of feeling" sebagaimana yang biasa disebutkan dalam definisi Tolstoy, melainkan hanya sekedar "transfer kegiatan rohani" saja.

24.
Piet Mondriaan, "Pemandangan dengan Rumah Petani" (1906)

Dari contoh-contoh di atas jelaslah bahwa bentuk obyektif sesuatu benda seni itu tidak begitu saja masuk ke dalam kesadaran kita seperti adanya. Ia harus melewati berbagai "lensa" sebelum mencapai "film" kita dan oleh karena itu, lebih-lebih kalau bukan lensa standar yang kita pasang, akan lainlah gambar yang kita peroleh dengan kenyataan perwujudannya. Maka garis dan warna dalam seni lukis akan berubah menjadi berbagai pengalaman estetik dan pada waktu kita memandanginya lupalah kita akan cat dan kanvasnya. Jadi sudah menjadi terang bahwa persepsi itu bukanlah sekedar tindakan yang pasif, melainkan sebaliknya. Ia adalah tindakan yang aktif dan bahkan kreatif pula. Hasilnya ditentukan oleh integrasi antara tangkapan indrawi dengan proyeksi atau "psychological expectations" (harapan-harapan psikologis) yang ditimbulkan oleh obyek persepsi.

Begitu besarnya andil seseorang penonton seni rupa dalam menanggapi apa yang ada di depannya, sampai-sampai membawa ke arah suatu kesimpulan yang keliru dengan menyebut si penonton ini sebagai "seniman pasif". Penyebutan ini kiranya tidak tepat, karena tidaklah selayaknya menggunakan sebutan seniman untuk seseorang yang tidak menghasilkan seni, dan lagi pula predikat "pasif" ini justru menimbulkan kekeliruan dengan keadaan yang sebenarnya.

Mungkin pula kita akan sampai kepada suatu kesimpulan bahwa kalau begitu tugas seorang seniman tidak terlampau berat; ia hanya menyediakan saja bahan mentahnya, memberikan suatu perangsang yang akan dapat memancing tanggapan penontonnya, dan selebihnya terserah kepada kemampuan orang-orang yang melihatnya.

Tentu saja hal ini tidak bisa dibenarkan. Bagaimanapun juga faktor-faktor obyektifnya tetap ada. Tidaklah seluruhnya diserahkan kepada penonton, kepada keluasan imajinasinya untuk "menciptakan" hasil yang baik. Sebelumnya si seniman harus bekerja keras untuk bisa menyajikan sajian yang baik, yang kaya, yang merupakan tempat subur bagi tumbuhnya banyak pengalaman pada si pemandang.

Jadi kedua belah pihak memiliki andil yang cukup besar, seniman adalah kreator dan si pemandang adalah resonatornya.

XIII
GAYA DAN ALIRAN DALAM SENI

Seni memiliki keragaman dalam bentuk yang sangat luas: seni rupa, seni sastra, seni tari, dsb., dan dalam seni rupa sendiri saja pun terdapat cukup banyak variasi bentuk, seperti misalnya seni lukis, seni patung, seni grafis, dan seterusnya. Kesemuanya itu memberikan kemeriahan panorama kesenian kita. Namun keragaman seni yang ditimbulkan oleh variasi bentuk itu masih ditambah lagi dengan macam keragaman yang lain lagi, yaitu variasi dalam gaya dan aliran seni: realisme, naturalisme, impresionisme, ekspresionisme, kubisme, fauvisme, dsb. Maka tidaklah mengherankan bahwa dalam keadaan seperti itu mudah sekali terjadi kebingungan menghadapi seni yang amat berbeda-beda satu sama lain tadi.

Marilah kita siasati apa dan bagaimanakah gaya dan aliran dalam seni itu, dan bagaimana pula kemungkinan terjadinya.

Dalam percakapan sehari-hari seringkali antara gaya dan aliran itu tidak ditarik garis pemisah; yang satu dipertukarkan dengan yang lain. Tetapi sebenarnya keduanya mempunyai perbedaan yang agak prinsip sifatnya, walaupun kenyataannya memang tidak jarang terjadi tumpang tindih yang tidak bisa dihindarkan.

Gaya, corak atau langgam ataupun style (stijl), adalah sebenarnya berurusan dengan bentuk luar sesuatu karya seni, sedang aliran, faham atau isme lebih menyangkut pandangan atau prinsip yang lebih dalam sifatnya. Maka dekoratif adalah gaya, karena istilah ini dipakai untuk menamai lukisan, misalnya, yang bentuknya seperti dekorasi, ngrawit buatannya, dan kurang memperhatikan dimensi yang ketiga. Sebaliknya, realisme adalah aliran yang memiliki pandangan bahwa yang selayaknya dilukis adalah kenyataan di alam ini, tidak lebih dan tidak kurang.

Oleh karena keduanya menggarap dua masalah yang berbeda, maka dapat saja dua istilah itu dirangkai untuk menyebut sesuatu karya seni. Contoh yang paling terkenal dalam hal ini adalah abstrak-ekspresionis-

me, ialah suatu rangkaian istilah yang dipakai untuk menyebut lukisan-lukisan Pollock dan kawan-kawannya. Lukisan-lukisan yang termasuk madzab ini, gaya atau bentuk luarnya adalah abstrak (tidak menggambarkan sesuatu di alam), tetapi goresan-goresan yang ada padanya merupakan curahan jiwa yang intensif. Lukisan Henri Rousseau adalah contoh kombinasi yang lain lagi. Gayanya decoratif dan alirannya romantik atau surrealistik.

Di sana-sini kericuhan terjadi juga, misalnya dalam pemakaian istilah realisme dan naturalisme. Di telinga awam kedua istilah tersebut memang bisa kedengaran sama. Yang satu menunjukkan, adanya kesesuaian dengan realitas dan yang satu lagi mengarah pada persesuaiannya dengan alam yang juga adalah realitas. Tetapi sebenarnya kedua istilah itu memiliki konotasi yang berlainan, walaupun, karena kelainan tersebut tidak prinsipiil sifatnya maka sering dipertukarkan orang.

Naturalisme adalah suatu faham yang memuja kebesaran alam. Maka bagi kaum naturalis tidak mungkinlah untuk melukiskan bagian alam ini yang jelek-jelek, dan dengan demikian maka lukisan-lukisan yang naturalistik selalu menggambarkan keindahan alam seperti misalnya lukisan-lukisan "Mooi Indie" tempo dulu. (Akhiran-akhiran di atas diberi bergaris bawah oleh penulis, karena banyaknya kekeliruan dalam pemakaiannya dalam percakapan sehari-hari). Maka naturalisme adalah idealistik sifatnya.

Adapun realisme adalah suatu aliran yang ingin menangkap realitas ini seperti adanya, tanpa ilusi dan tanpa bumbu apa-apa. Yang ingin dicari ialah kewajaran, tetapi menangkap kewajaran dan memindahkannya ke kanvas tidaklah mudah karena bagaimanapun juga sebuah lukisan adalah hasil interpretasi si seniman. Dan karena realisme datang lebih belakangan dari pada naturalisme yang memuja alam itu, timbul juga suatu kecenderungan yang sesungguhnya tidak wajar lagi, yaitu keinginan untuk melukiskan yang jelek-jelek, sebagai reaksi dari kecenderungan sebelumnya yang memilih obyek yang baik-baik. Beberapa lukisan Sudarso, "Potret Diri" Harjadi S, dan "Istriku Rose Pandanwangi" karya S. Sudjoyono dapat diangkat sebagai contoh-contohnya.

Ada juga realisme yang lebih tendensius, ialah realisme sosialistik, seperti yang banyak terdapat di negara-negara sosial dan komunis. Di masa pra G30S di Indonesia juga banyak terdapat aliran ini di antara para anggota LEKRA. Dalam aliran ini lukisan adalah potret keadaan masyarakat menurut kacamata si pelukis yang kemudian dipergunakannya sebagai alat perjuangan politik. Sebagaimana dimaklumi kaum LEKRA terkenal dengan slogannya, "Politik adalah Panglima", yang mengandung

maksud bahwa seni pun harus diabdikan untuk politik, sedang sementara itu kaum MANIKEBU (Manifest Kebudayaan) yang berusaha menentangnya menyatakan bahwa seni dan politik adalah sederajat, sehingga tidak boleh yang satu menunggangi yang lain.

Sebagai potret keadaan di masyarakat aliran realisme sosialistik ini dapat disejajarkan dengan pop-art (popular art), tetapi nafas kehidupannya berlainan; yang satu politik, sedang yang satu lagi masih bertolak dari masalah-masalah artistik.

Baik realisme maupun naturalisme secara umum sering dipakai juga untuk menamai gaya lukisan yang berusaha untuk menggambarkan obyeknya sesuai dengan tangkapan optis. Dalam keadaan ini kedua istilah tersebut menjadi "gaya" bukan "aliran", karena yang diurusi adalah masalah bentuk luar.

Aliran-aliran yang sedemikian banyak itu kelahirannya seringkali dengan proklamasi, seperti misalnya proklamasi realismenya Gustave Coubert dengan kata-katanya yang lantang. "Tunjukkanlah Malaikat kepadaku, dan aku akan melukisnya", yang mengandung maksud bahwa kalau kita tidak dapat menunjukkannya, maka ia tidak akan melukiskannya. Ia hanya akan melukiskan apa yang ia bisa lihat. Namun banyak juga aliran atau gaya yang muncul begitu saja dan justru fihak lainlah yang merumuskannya. Impresionisme, fauvisme, adalah nama-nama yang diciptakan oleh kritik di koran dengan nada mengejek tetapi kemudian ternyata disuka oleh si empunya. (Les Fauves adalah sebutan yang kurang lebih sama arinya dengan "Binatang Jalang"nya Chairil Anwar).

Aliran atau gaya yang sudah disebutkan di atas itu timbulnya karena suatu kebutuhan, suatu konsepsi yang dengan sadar ingin dicapai lewat karya-karya. Berlainan dengan gaya-gaya yang timbul lebih awal, yang merupakan teka-teki buat kita. Kenapa orang-orang Indonesia mempunyai kecenderungan untuk melukis dekoratif, kenapa orang Yunani sejak dulu ingin melukis secara tangkapan optis, kenapa lukisan-lukisan klasik Cina dan Jepang bergaya seperti itu, adalah sederet pertanyaan yang sulit dijawab. Herbert Read pernah mengatakan bahwa alam yang keras tidak mengundang penduduknya untuk melukisnya baik secara apa adanya maupun hanya simbul-simbulnya saja. Maka orang-orang primitif yang berada di daerah seperti itu akan melukis secara geometris abstrak. Baiklah, tetapi kenapa geometris ala Toraja lain dengan geometris dari lain daerah? Sungguh suatu pertanyaan yang susah dicari jawabannya.

Alam Yunani begitu terbuka, tidak misterius, tidak berhutan belantara,

dan langitnya biru. Rupanya hal ini besar andilnya dalam pembentukan sikap batin orang-orangnya. Sejak dulu bangsa Yunani terkenal sebagai bangsa yang rasional, sampai-sampai keindahan pun dirasionalkan. Pandangannya bahwa dewa-dewa mereka adalah seperti manusia tetapi sempurna, telah memaksa mereka untuk berkarya secara optis dan sekaligus menciptakan kanon-kanon proporsi untuk mendekati kesempurnaan sang dewa yang tidak ada modelnya di dunia ini.

Begitulah, untuk menjelaskan gaya-gaya yang tertua memerlukan keterangan yang cukup rumit. Tetapi gaya-gaya yang datang kemudian lebih mudah dicari sebabnya, yaitu karena pertukaran pengaruh antar bangsa atau karena kebutuhan seperti yang telah disebutkan di muka. Relief di candi adalah hasil pertemuan antara kesenian Indonesia dan kesenian Hindu, kesenian Byzantium yang terkenal itu adalah percampuran antara Barat dan Timur, dan seterusnya.

Dari uraian di atas jelaslah bahwa untuk dapat mengerti dan menikmati sepenuhnya gaya dan aliran dalam seni yang beraneka macam ragamnya itu, baik yang primitif maupun yang modern, perlu kita ketahui dahulu motif-motif kelahirannya, dan sebagai penikmat seni yang baik kita perlu membuka hati dan meluangkan dada untuk menerima apa yang disuguhkan kepada kita tanpa pasang kuda-kuda lebih dahulu.

XIV
MASALAH KRITIK SENI MODERN

Metoda Ganzheit mengajarkan kepada kita bahwa sewaktu kita melihat sesuatu hasil seni maka yang tampak adalah totalitas, bukan detail. Bahkan apabila keseluruhan itu sendiri tidak lengkap, penonton mempunyai kecenderungan untuk melengkapinya. Sebuah gambar daun di papan tulis, misalnya, akan terasa sebagai berwarna hijau karena ditambah sendiri oleh si pengamat berdasar atas pengetahuan yang diperolehnya sebelum saat pengamatan itu. Demikian pula, rambut kepala yang hanya tergambar beberapa helai itu bisa menjadi lebat atau jarang berkat tambahan si pengamat jua. Sementara itu, kalau seseorang melihat gadis cantik, maka ia menyebutnya cantik pada saat yang pertama, bukannya setelah ia membuat kalkulasi bagian-bagiannya, seperti, matanya seperti bintang timur, bibirnya seperti delima merekah, dagunya seperti lebah bergantung, dsb. Begitu jugalah apabila seseorang melihat lukisan. Cepat ia bergumam menyatakan bahwa lukisan itu baik sebelum ia membuat kalkulasi bahwa warna-warnanya serasi, iramanya lembut, dsb. "It is beautiful which pleases without concept," kata Emmanuel Kant.

Seorang kritikus sebagai manusia biasa, akan pula menanggapi lukisan secara itu. Namun sebelum ia menjatuhkan putusannya sebagai hakim terhadap lukisan tersebut (kalau ia diharapkan untuk itu) ia masih harus berfikir tujuh kali kenapa demikianlah putusannya, apakah keputusan itu didukung oleh suatu alasan yang kuat atau tidak. Dan justru di sinilah sesungguhnya beda antara ia sebagai seorang kritikus dengan orang-orang awam yang biasa menjatuhkan putusannya terlalu tergesa-gesa. Dalam mencari pegangan inilah kritikus akan menggunakan ukuran-ukuran tertentu. Ukuran-ukuran itu tidak usah diartikan sebagai: persesuaiannya dengan alam atau obyeknya, perspektifnya, ataupun, komposisinya, kombinasi warnanya, dsb., sebab kalau demikian halnya tentu akan ada lontaran kata-kata bahwa dia harus membuang jauh-jauh semua ukuran umum yang ada. Sesuai dengan perkembangan seni modern, ukuran-ukuran secara itu sudah dianggap usang, tidak memberikan kesempatan kepada hidupnya kreasi baru. Maka tinggallah ukuran-ukuran tersebut sebagai

misalnya, efektifkah ekspresinya, efisienkah penggunaan medium ekspresi tersebut, apakah ia memancarkan ide-ide yang kreatif, dst.

Oleh sebab itu ada atau tidaknya ukuran umum dalam kritik seni modern tidak perlu ditarik ke arah kutubnya yang ekstrim, sebelum kita bicara tentang ukuran itu sendiri. Mungkin juga materinya sama, tetapi yang satu suka menyebut itu sebagai ukuran dan yang lain mengatakan itu bukan ukuran. Penulis sendiri mempunyai kecenderungan untuk suka menyebutnya ukuran semata-mata karena tidak enak rasanya disalahmengertikan orang bahwa seakan-akan seni modern adalah khaos. Bukan, seni modern bukanlah kekacauan melainkan adalah keteraturan baru. Kebaruannya inilah yang sering tampak sebagai kekacauan, karena ia tidak cocok dengan norma-norma yang ada (maksudnya, yang lama). Tetapi tidak perlu disangsikan bahwa seni modern punya norma.

Dalam mengamati sesuatu obyek, hasil persepsi kita selain ditentukan oleh kemampuan indera juga oleh pengalaman dan inteligensi kita. Terang hasil persepsi itu bersifat subyektif, sebab kalaupun kemampuan indera dan inteligensinya mungkin sama, pengalaman seseorang tidak pernah sama. Padahal pengalaman ini tidak pernah dapat dilepas dalam seseorang menghayati sesuatu. Bagaimanapun inginnya Monet, tokoh impresionisme itu, untuk dapat menangkap kesesaatan dari obyeknya, tidak akan mungkin ia memperolehnya, sampai-sampai ia mempunyai keinginan yang gila ialah agar ia terlahir buta dan baru setelah pandai melukis dapat melihat seperti biasa agar terjamin nilai kesesaatan dari pengamatan atas obyeknya. Pada umumnya justru pengalaman inilah yang banyak membantu pula dalam seseorang menghayati sebuah karya seni. Pengalaman dapat mempermudah orang mengenali sesuatu yang pernah dilihatnya, sekalipun mesti diingat bahwa karena setiap orang dengan begitu memproyeksikan pengalamannya masing-masing ke dalam hasil seni yang dihadapinya, maka sesuatu yang dikenali itu pasti akan berbeda-beda pula.

Sehubungan dengan itu, apabila ada yang menyatakan bahwa dalam waktu kita menikmati sesuatu hasil seni kita harus mengosongkan jiwa kita, tidaklah perlu berarti bahwa pengalaman-pengalaman di atas juga harus dikuras habis. Selain hal itu tidak mungkin juga tidak perlu. Yang penting adalah sikap jiwa kita yang terbuka dan suka menerima apapun juga tanpa pegangan yang a prioris sifatnya.

Keterbukaan ini bagi kritikus lebih-lebih lagi diperlukan karena ia adalah orang yang diharapkan untuk sanggup menjadi penghubung antara segala macam seniman dan seninya dengan masyarakat ramai. Penghubung yang berdiri di atas segalanya dan yang lebih berfungsi meningkatkan dan membantu masyarakat dalam mengejar keterbelakangannya, dari pada

semata-mata menghubungkan. Kalau saja kita menengok ke dalam sejarah, kita mesti menyadari betapa penting tugas ini.

Memang salah satu tugas kritik seni adalah menjadi hakim, memberikan pemilaian yang benar dan mantap terhadap karya-karya seni, tetapi itu bukan satu-satunya. Dalam masa seperti sekarang ini tugasnya sebagai "juru penerang" kiranya lebih penting. Di satu fihak karena masyarakat kita memerlukan dan di lain fihak lantaran seni yang sedang berkembang yang seingkali belum menemukan bentuknya, baiknya ditunggu untuk sementara waktu sampai jelas perkaranya untuk dijatuhi vonnis. Sekalipun saya yakin bahwa orang-orang dulu pun tidak semuanya mengerti seni, tetapi standar seni dulu (baca, tradisional) sudah jelas dan disepakati oleh baik seniman maupun masyarakat pendukungnya. Dalam hal seni klasik, kriterianya bahkan sudah tegas dan lengkap dan relatif tidak berubah pula. Maka tugas utama kritik seni adalah menjadi hakim. Juri-iuri akademis Salon Tahunan di Paris di masa lampau tugasnya adalah melegalisasi seniman. Hanya yang sudah diterima oleh salon itu yang sudah boleh disebut seniman. Tetapi untuk sekarang ini, alangkah absurdnya hal itu.

Sebaliknya, dewasa ini seni tumbuh dengan pesatnya dan berkembang ke arah esoterik pula. Makin lama makin besar jumlah orang-orang yang merasa dirinya awam, tidak tahu menahu tentang seni, dan dengan sendirinya makin percuma seni ini diciptakan kalau tidak ada langkah langkah untuk menyelamatkannya. Dalam keadaan seperti itu masyarakat perlu dididik memberikan penilaian, cukuplah kalau untuk sementara mereka dibawa untuk berpartisipasi sebagai peminat. Oleh karena itu tugas kritik seni sebagai penghantar ke arah apresiasi adalah jauh lebih penting. Biarlah dalam forum-forum yang lebih khusus saja masalah pemilaian yang serius dibicarakan.

Akhirnya dapat disimpulkan bahwa metoda Ganzheit baik sekali ditrapkan dalam apresiasi seni (kalau tidak boleh dibilang memang selalu begitu) di mana kesan pertama yang menyeluruh amat berarti. Dalam proses ini pengalaman si pengamat banyak menentukan dan oleh karenanya pembiasaan terhadap pencerapan seni maupun alam sekitar ini secara intens adalah baik. Namun pada saat seseorang ingin untuk mengadakan pemilaian, ganzheit tidak mencukupi. Masih diperlukan suatu analisa yang mendalam berdasar atas salah satu prinsip. Pemilaian tanpa pegangan tidak mungkin, tetapi kritik seni tanpa ukuran yang seragam mungkin sekali (bahkan tanpa ukuran apa-apa sekalipun), sejauh kritik tersebut tidak menyinggung-nyinggung masalah pemilaian.

KETERANGAN SUMBER

Kecuali Bab I, bab-bab yang terdapat dalam buku ini diangkat dari karangan-karangan penulis yang dimuat dalam media massa di bawah ini:

Harian Kedaulatan Rakyat, 5 Nopember 1975
"SENI DALAM BERBAGAI ISTILAH DAN ASAL MULA"

Harian Kedaulatan Rakyat, 10 Desember 1975
"L'ART POUR L'ART"

Harian Kedaulatan Rakyat, 24 Desember 1975
"MIMESIS, HUBUNGAN ANTARA SENI DAN BENTUK DI ALAM"

Harian Kedaulatan Rakyat, 3 Pebruari 1976
"SENI DAN KEINDAHAN"

Harian Kedaulatan Rakyat, 20 Januari 1976
"SENI DAN EKSPRESI"

Harian Berita Yudha, tahun 1973 (?)
"SENI UKIR KAYU"

Harian Berita Yudha, 9 dan 16 Desember 1972
"SENI DALAM ARSITEKTUR"

Harian Kedaulatan Rakyat, 16 Maret 1976
"KEPRIBADIAN DAN KEPRIBADIAN NASIONAL DALAM SENI"

Harian Kedaulatan Rakyat, 13 April 1976
"MENYUSURI USAHA ORANG MENCARI KEPRIBADIAN NASIONAL"

Pewarta Seni, I/3, Maret 1978
"APRESIASI SENI RUPA"

Harian Kompas, 14 Mei 1969
"SUBYEKTIVITAS DAN OBYEKTIVITAS DALAM PENGAMATAN SENI RUPA"

Harian Kedaulatan Rakyat, 18 Mei 1976
"GAYA DAN ALIRAN DALAM SENI"

Pewarta Seni, I/1, Nopember 1977
"MASALAH KRITIK SENI RUPA MODERN"

Bahan-bahan ilustrasi diambil dari
berbagai buku melalui uluran tangan
Drs. Surisman Marah.